BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive,
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1949

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859-963 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81-829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L.3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1949

Il cinema didattico

Bianco e Nero *con l'articolo del Ministro della Pubblica Istruzione, Gonella, pubblicato in questo numero, intende iniziare un dibattito sul problema del cinema didattico: non un'inchiesta, dunque, nella quale le opinioni diverse si susseguano e si giustappongano senza un preciso nesso logico, ma appunto un dibattito nel corso del quale, invece, le idee si chiariscano e si arricchiscano, stimolandosi l'un l'altra anche polemicamente e integrandosi vicendevolmente.*

Il problema del cinema didattico non è semplice. Anzitutto presenta alcuni aspetti nettamente teorici, l'approfondimento dei quali è pregiudiziale rispetto alla trattazione degli aspetti pratici che non sono però meno complessi ed importanti.

Un primo equivoco, che il dibattito di Bianco e Nero *certamente diraderà, è quello riflettente la natura stessa che al cinema deve essere attribuita, quando sia inserito nella struttura dell'insegnamento. In tal senso bisogna preliminarmente chiedersi se il cinema, per le sue risorse di ordine tecnico che lo pongono in condizione di documentare e di riprodurre meglio di ogni altra forma di rappresentazione visiva, debba essere considerato semplicemente come un mezzo tecnico, che senza in nulla modificare i metodi vigenti, segni solo un perfezionamento puramente meccanico rispetto ad altre forme di rappresentazione come la tavola illustrata o la proiezione fotografica fissa. Qualcuno potrebbe rispondere a questo quesito affermativamente, mentre altri potrebbe rispondere negativamente considerando il cinema come un fatto espressivo totalmente nuovo, che istaura perciò un proprio linguaggio ed un proprio tipo di organizzazione mentale, creando un modo esclusivo di sollecitazione dell'intelligenza.*

Mentre la tavola illustrata o la fotografia fissa documentano offrendo una immagine individua, tutta conclusa in se stessa, che si offre passiva alla meditazione di chi la contempla, il cinema possiede una profonda forza emotiva ed è animato da un impulso dinamico. Sullo schermo le immagini sono una creazione viva: si dispiegano, si organizzano oppure vengono a conflitto e acquistano una eloquenza passionale, impongono la propria logica ed il proprio sentimento allo spettatore, inibendogli in un certo senso una possibilità di riflessione immediata e rendendolo succube di una suggestione. Questo carattere emotivo e dinamico dell'immagine filmica, che colpisce la sensibilità rendendo impossibile una mediazione intellettuale, può essere utile ai fini dell'insegnamento oppure gli toglie quel carattere di oggettività speculativa, di sereno ripensamento, di vigilata opera di educazione spirituale che noi siamo soliti attribuirgli?

Come si vede, il problema si articola e si ramifica. Le questioni, a proposito del cinema didattico, nascono l'una dall'altra. Un conto è considerare il cinema come strumento meccanico di documentazione ed un altro conto è considerarlo come linguaggio. I due punti di vista comportano poi, infatti, una diversa valutazione di altri particolari questioni importantissime rispetto all'organizzazione dell'insegnamento.

A seconda della natura che si attribuisce al cinema, considerato nel suo complesso, diversa è conseguentemente l'estensione che si dà alle possibilità della sua applicazione nella scuola e diverso anche il limite che si attribuisce allo sfruttamento dei mezzi divenuti oggi propri del cinema. Fra questi, ad esempio, l'elemento sonoro è ormai essenziale. Ma bisogna ritenerlo indispensabile anche nel film creato con finalità didattiche? Ed entro quali limiti? Ed un film muto o sonoro deve essere veicolo o strumento di insegnamento esso stesso? E può esserlo per tutte le materie o soltanto per alcune? E per quale ordine di scuole e con quale intensità?

Si apre un campo di discussione vastissimo, perché è ovvio prevedere che taluni ritengano il cinema adatto soltanto alle discipline che esigono una documentazione e una sperimentazione, mentre altri non esiteranno a considerarlo estensibile anche alle discipline fondate, come la storia o la lette-

ratura, sulle facoltà logiche ed estetiche. Su un altro piano di preoccupazioni taluni giudicheranno il linguaggio delle immagini piú utile negli ordini inferiori dell'insegnamento, cioè dinanzi a discenti che sono sensibili al fantastico del linguaggio figurativo, ed altri invece penseranno un linguaggo emotivo piú adatto a personalità già dotate di un potere di resistenza psicologica e di discernimento. Tutte le tesi hanno un proprio fondamento ed una propria giustificazione. Si tratta di saggiarne la validità attraverso un confronto, per arrivare a un organismo ideale non solo dialètticamente coerente, ma anche confortato dai risultati dell'esperienza che spesso in questa materia svela gli inganni della dialettica astratta.

Ma l'insegnamento è e deve essere soprattutto una realtà concreta ed operante, un sistema, un'organizzazione: avere perfettamente messo a punto la definizione e la funzione del cinema didattico in una utopica città degli studi, sarebbe men che niente se poi questo cinema fosse destinato a rimanere eternamente nei progetti e nei ragionamenti. Quindi, accanto ai problemi teorici, non meno urgenti ed interessanti si pongono i problemi pratici relativi alla possibilità di attuare un cinema didattico nelle nostre scuole.

A questo punto uno spirito bizzarro potrebbe anche stroncare il dibattito con una draconiana conclusione, affermando che la spesa di fondazione di un cinema didattico — cioè l'impresa di fornire tutte le scuole di proiettori e di film — in definitiva non è sufficientemente compensata dai vantaggi che il cinema può dare all'insegnamento. E' una tesi retriva questa ed ormai smentita dai fatti, cioè dallo sviluppo assunto dal cinema didattico nei paesi tecnicamente piú progrediti. E' una tesi estremista, che segna la frontiera ultima del dibattito che sta per aprirsi su Bianco e Nero. *Ma, accettata, come sembra piú logico, la tesi contraria e cioè che sia auspicabile il maggiore sviluppo del film, per adeguare sempre meglio la organizzazione della scuola alle conquiste tecniche ed alle esigenze del nostro tempo, si schiude alla discussione una serie di problemi pratici non meno importanti, per i quali i risultati raggiunti all'estero possono offrire interessanti indicazioni.*

Intanto si tratta di stabilire un criterio di distribuzione della spesa che importerà la distribuzione dei proiettori e dei film nelle scuole. Questa spesa dovrà gravare interamente o in parte sulla popolazione scolastica o dovrà essere sostenuta dagli organi dell'amministrazione centrale o periferica? E le somme relative dovranno essere immediatamente spese oppure potranno essere scontate in un giro di tempo piú o meno lungo? E il credito dovrà essere fornito dallo Stato o dall'industria privata?

Da quest'ultimo interrogativo ne discende un altro, che incide sull'orientamento stesso che si vuole imprimere al film didattico inteso come opera di cultura e come manifestazione spirituale: il film didattico dovrà essere prodotto in forma monopolistica da un istituto statale oppure dalla industria privata in una condizione di libertà piú o meno vincolata? La questione presenta un duplice aspetto: uno piú propriamente didattico, che si risolve nel sapere se sia piú utile avere un film di Stato come si è avuto un libro di Stato; ed un altro, invece, piú propriamente economico che si risolve nel sapere se le forniture di film e di proiettori possano trovare un credito nell'industria privata senza che questa sia direttamente interessata alla produzione in forma autonoma per tutto il suo ciclo funzionale dal proiettore al film.

La libertà di produzione dei film didattici pone naturalmente un problema di garanzia e di controlli, da parte degli organi direttivi della scuola, ma questa esigenza tuttavia può essere soddisfatta senza eccessive complicazioni.

Piú difficile si presenta invece una organizzazione veramente efficiente dell'apparato didattico, soprattutto nella fase iniziale. Ad ogni proiettore, cioè ad ogni scuola, dovrà corrispondere una cineteca oppure ogni cineteca dovrà fornire un numero piú o meno elevato di proiettori su una base che sia comunale o provinciale o regionale o addirittura nazionale? Oggi, praticamente, le cineteche in Italia sono regionali e sono appoggiate ai Provveditorati degli Studi. Ma, poiché una soluzione del problema non può essere che graduale per la sua stessa mole, bisogna anche stabilire se sia piú utile, a tutti i fini, anche a quello del rendimento scolastico, risolverlo estensivamente, rifornendo la numerose cineteche sparse per

tutto il territorio nazionale con uno stillicidio di proiettori e di film egualmente distribuiti, o se invece non sia piú utile concentrare tutti gli sforzi su alcuni punti strategicamente scelti, cioè su alcune scuole, che potranno diventare le scuole modello del genere. Questo secondo sistema offrirebbe l'indubbio vantaggio di costituire fin dal principio un terreno sperimentale ottimo, nel quale tutti i particolari aspetti del problema pedagogico aperto dall'introduzione del film nelle scuole potrebbero essere attentamente esaminati per giungere alla determinazione di critèri generali applicabili con sicurezza su scala piú vasta.

Il primo criterio, del quale si accerterà indubbiamente l'importanza quando il problema potrà essere vivisezionato su un terreno sperimentale, sarà quello della necessità di preparare specificamente almeno un certo numero di insegnanti all'impiego del film didattico. Vogliamo alludere all'impiego tecnico, naturalmente, ma anche all'impiego pedagogico.

Il film è un linguaggio, che possiede ormai una propria grammatica ed una propria sintassi. Sia esso rivolto ai fini razionali, come strumento particolarmente duttile di documentazione, o a fini artistici, come modo di espressione lirica non può essere adeguatamente assunto se non è conosciuto nella sua essenza, nelle sue leggi e nei suoi pericoli. Siamo sicuri che tutti gli insegnanti conoscano come dovrebbero le caratteristiche di questo linguaggio cosí potente e cosí diffuso? Siamo sicuri che possano, con assoluta padronanza, farlo parlare ai fini della propria missione educativa, senza lasciarsene travolgere o fuorviare? Chi abbia per un momento riflettuto sul potere eminentemente emotivo delle opere cinematografiche, già ricordato al principio di questa nota, non accoglierà con meraviglia la confessione di tali perplessità.

E' stato detto e si ripete spesso che il film è come un'arma (diceva Canudo che è un bombardamento di immagini), tutte le armi però possono ritorcersi anche contro coloro che le adoperano, se non sono convenientemente usate. Questo fra tutti, è il pericolo contro il quale deve piú rigorosamente premunirsi una organizzazione scolastica bene intesa.

Il film didattico deve entrare nelle scuole, ma deve entrarvi trovando gli uomini che sappiano renderlo un'elemento vivo di cultura e di educazione con competenza e con sensibilità se deve veramente divenire partecipe della grande battaglia per la cultura e per la civiltà. A questa meta conclusiva tende il dibattito che si svolgerà su Bianco e Nero *e perciò esso non poteva trovare migliore inizio di quello che ha avuto con l'intervento autorevole del Ministro della Pubblica Istruzione.*

Bianco e Nero

Funzione del cinema nella nuova scuola

Il Cinema come sussidio educativo e didattico, è uno dei più delicati problemi della nuova scuola italiana e richiede maggiore collaborazione tra i rappresentanti della tecnica e dell'industria cinematografica ed i rappresentanti della scuola e del pensiero scientifico.

Tale collaborazione ha, per noi, un profondo significato: il superamento della diffidenza che il mezzo meccanico ha fin qui ispirato a una gran parte degli uomini di scuola. Diffidenza solo fino a un certo punto giustificabile, se si pensa che la tecnica non fa che creare di volta in volta i mezzi pratici necessari all'incessante incalzare dei bisogni dello spirito, e che tali mezzi, di conseguenza, non sono che gli stampi vuoti pronti ad accogliere la colata rovente del pensiero e della sensibilità umana.

Non c'è da temere, dunque, che ciò che è umano (e cosí squisitamente umano come l'insegnamento) si *meccanizzi* attraverso l'uso di una macchina, ma c'è piuttosto da sperare che sia l'uomo, in questo come in tutti gli altri campi dell'attività, umana, ad *umanizzare* la macchina, e a servirsene per potenziare ed arricchire la sua personalità.

Basta infatti uno sguardo anche superficiale alla storia della tecnica per accorgersi che l'invenzione di un mezzo tecnico segue sempre, e non *precede,* il manifestarsi di una determinata esigenza dello spirito: per es., l'invenzione della stampa può considerarsi la conseguenza dell'esigenza di una volgarizzazione della cultura non piú creduta privilegio di determinati gruppi di individui. E' su questa strada, appunto, della diffusione della cultura a strati sempre piú vasti della popolazione, di un'opera di penetrazione sempre capillare del patrimonio spirituale di una nazione, che deve innestarsi l'invenzione del cinema. E il fenomeno del suo sviluppo sempre crescente , soprattutto, del suo dilagare in campi sempre piú vasti (e ormai, si può dire, illimitati) dello spirito umano, non può non avere un significato profondo, che esula dai confini dell'espressione artistica, per assumere il significato di un vero e proprio nuovo linguaggio, i cui caratteri devono necessariamente corrispondere a ben precise esigenze della società moderna.

Si dice che il cinema abbia creato una nuova sensibilità nella gioventú moderna, ma sarebbe forse piú giusto ammettere che la sen-

sibilità delle nuove generazioni ha spinto il cinema verso una determinata svolta del suo sviluppo.

Quello che è certo e che costituisce oggi il nostro problema, è che la nuova scuola, una scuola creata per venire incontro alle esigenze di una società moderna, non può tener conto di un fenomeno di cosí vaste proporzioni, e non cercare di impadronirsi e di adoperare ai suoi fini educativi e formativi questo formidabile strumento che la tecnica ci offre.

Se oggi affermiamo questa precisa e categorica volontà della scuola italiana di potenziare al massimo il sussidio cinematografico, affidandogli dei compiti piú vasti e delicati di quelli che finora si sono ritenuti adatti alle sue possibilità, non facciamo che renderci interpreti del pensiero che la scuola italiana ha espresso attraverso le risposte date al questionario sulla riforma della scuola. Perché la nostra scuola possa diventare uno strumento veramente aderente ai bisogni e alle esigenze della società moderna, pensiamo infatti che sia necessario rinnovarla profondamente non tanto e non solo negli schemi esteriori della sua organizzazione, quanto nella stessa concezione pedagogica che ne è alla base; l'uso dei mezzi visivi adoperati non solo come mezzo di informazione, ma di formazione dell'intelligenza e del carattere, costituirà, ne sono certo, una delle caratteristiche piú salienti della nuova scuola.

Né pensiamo che di questa nostra affermazione debbano troppo spaventarsi i difensori a oltranza delle nobili tradizioni della scuola latina. Rinnovare, infatti, non significa tagliare definitivamente i ponti con la tradizione, ma creare le condizioni necessarie per immettere la tradizione stessa nelle nuove forme che lo spirito nel suo continuo evolversi si crea di volta in volta attraverso il rinnovarsi della tecnica; fare cioè in modo che la tradizione continui ad essere linfa vitale e non scoria morta e ingombrante nel fluire continuo delle generazioni.

E' ormai divenuto un luogo comune osservare che « il cinema è l'espressione di una civiltà meccanica » e che come tale convenga piú ai paesi di recente formazione culturale come sarebbero per es. gli Stati Uniti d'America, che non ai paesi di antica tradizione umanistica come l'Italia. In realtà la storia di questi ultimi anni col suo ritmo travolgente ha superato e si è lasciati indietro di molte lunghezze atteggiamenti di questo genere. Nell'universalità del linguaggio cinematografico si soddisfano due esigenze caratteristiche dell'epoca moderna: il bisogno di allargare sempre piú i confini del proprio mondo spirituale, al di là delle frontiere di lingua e di razza, e, nello stesso tempo, il bisogno di ritrovare un punto comune di riferimento tra i diversi strati della popolazione in una cultura che si sta facendo sempre piú *democratica,* nel senso migliore e piú cristiano della parola. E nello stesso tempo questo linguaggio corrisponde, nel campo piú propriamente intellettuale, ad una esigenza ancora piú sottile e profonda delle nuove generazioni: quella di una cultura che non sia separata dalle altre manifestazioni della vita, di un'unità piú profonda della vita emo-

tiva e intellettuale. Esigenza a cui puntualmente risponde la speciale didattica cinematografica.

Se abbiamo ritenuto necessario riaffermare queste speciali caratteristiche del linguaggio cinematografico, lo abbiamo fatto a ragion veduta, per poter con più precisione inquadrare le possibilità che esso offre e le funzioni specifiche che possano essergli affidate nel campo scolastico, e in quello ancor più vasto dell'educazione degli adulti. E' opinione diffusa, infatti, che, dal punto di vista teoretico, ben poco di nuovo ci sia da dire sulle possibilità didattiche e educative del mezzo cinematografico, e che tali posizioni teoretiche siano state in un balzo conquistate con l'affermazione generica dell'utilità del sussidio visivo offerto dal cinematografo, affermazione concretatasi con l'istituzione avvenuta nel 1938, in Italia, di una Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica.

In realtà anche in questa come in tutte le altre manifestazioni dello spirito un atteggiamento statico ed inerte non può che riuscire dannoso. Forse una delle cause più profonde del fatto (è doveroso per quanto penoso riconoscerlo) che l'Italia si trovi notevolmente distanziata in questo campo, da altre nazioni a cui non è certo inferiore per tradizioni artistiche e culturali, deve essere appunto ricercata nel mancato progresso dello studio teoretico di questo problema, problema che è di natura squisitamente pedagogica.

Solo questo studio approfondito può rilevare le manchevolezze e le lacune anche di ordine organizzativo e tecnico, nell'istituzione destinata alla diffusione della cinematografia didattica ed educativa nelle scuole. E per questa ragione riteniamo che in avvenire qualunque attività tecnica che abbia per scopo la cinematografia come mezzo educativo e didattico, dovrà essere accompagnata e seguita da un attento studio delle finalità pedagogiche e dei metodi più consoni al raggiungimento di tali finalità. L'organizzazione tecnica e produttiva della cinematografia scolastica troverà una sicura base di rinnovamento in questi studi metodicamente condotti, e potrà quindi corrispondere più puntualmente alle esigenze della nuova scuola italiana.

E' nostro fermo proposito, infatti, dare alla scuola nel più breve tempo possibile, per quanto ci sarà consentito dalle circostanze, e nella forma più ampia e più aderente alle esigenze di una pedagogia modernamente concepita, questo potente strumento di formazione intellettuale e morale che può offrire il cinema, attraverso il rinnovamento e il potenziamento di un'organizzazione la cui necessità si fa sentire oggi più che mai. Mi riferisco alla Cineteca Scolastica, la cui organizzazione, nel tempo in cui fu istituita, corrispondeva a quelle esigenze di generica formazione e di propaganda, che derivavano da una concezione ancora vaga delle possibilità educative e didattiche del cinema, ma che deve oggi soddisfare a delle esigenze molto più estese e nello stesso tempo tanto più approfondite e puntualizzate, quanto più si va specificando e approfondendo il compito del cinema educativo. La sua opera deve infatti penetrare non solo nei muri dell'edificio scolastico, ma

entro le pareti stesse dell'aula, in maniera da diventare normale mezzo di illustrazione e di approfondimento della lezione. Essa deve d'altra parte estendersi, come fonte di informazione democratica e come mezzo di elevazione sociale al di fuori del campo scolastico propriamente detto, in quello piú vasto dell'educazione degli adulti. Ed altri compiti ancora devono ritenersi propri della cinematografia scolastica, oltre quello piú precisamente didattico. Essa dovrà, infatti, entro certi limiti determinati da possibilità di realizzazione pratica, soddisfare alle esigenze di un cinema ricreativo piú adatto ai gusti e ai bisogni della gioventú di quanto non lo sia il cinema spettacolare creato per gli adulti, e, nello stesso tempo, svolgere opera di educazione del gusto cinematografico dei giovani, che è l'unico mezzo per prevenire e combattere, in maniera indiretta, ma non per questo meno efficace, la influenza dannosa del film commerciale, da un punto di vista morale.

Altri orizzonti nuovi per la cinematografia scolastica si aprono nel campo delicatissimo della profilassi e della terapia delle deviazioni del carattere, campo a cui, anche in Italia, oggi psicologi e pedagogisti stanno dedicando le loro migliori energie.

Questo rapidissimo cenno sui vasti orizzonti che si aprono alla cinematografia in funzione educativa e didattica, serviranno forse a dare anche una pallida idea degli sforzi e delle energie che tale attività richiede per portare al raggiungimento di risultati apprezzabili e tali da farci riguadagnare il tempo perduto in questi ultimi difficilissimi anni che la scuola italiana ha attraversato. Ma è nostra ferma convinzione, d'altra parte, che ben poco potrà fare la scuola, malgrado tutti i suoi sforzi, se non sarà coadiuvata, con la massima comprensione dei suoi bisogni e delle sue difficoltà, da tutti coloro che, nel campo tecnico e industriale, dedicano le loro energie allo sviluppo e alla diffusione della cinematografia educativa.

Guido Gonella

Cinematografo e rappresentazione

Offro ai lettori di *Bianco e Nero* le poche riflessioni che seguono perché ne sono stato cortesemente richiesto; e ne li avverto affinché non credano ch'io abbia voglia di metter becco in cose, che sono o almeno sembrano lontane dai miei studi e dalle mie esperienze.

Il vero è, in ogni caso, che io sono verso il cinematografo un vecchio debitore; e non mi par vero quando posso, presto o tardi, pagare i miei debiti, anche se in una povera moneta.

Prima di tutto gli son debitore per avermi aiutato, non di rado, a evadere dalla mia propria vita, intorno a che non vorrei aggiungere nulla a quanto ha scritto, con molto giudizio, su queste medesime pagine Claude Edmonde Magny (*Estetica comparata del romanzo e del cinema,* 1949, II, 15 e seg). Il fiero Bartolini mi collocherà probabilmente, dopo ciò, tra le fantesche e i sergenti maggiori (*Il nostro e il loro cinema, Bianco e Nero,* 1949, VI, pag. 70); né a me la loro compagnia disdice affatto, avendo già confessato che a vedere « generosi giganti come Maciste o invincibili cavalieri come Tom Mix » mi sono sempre divertito (*La strada,* Roma, Tumminelli, seconda edizione, pag. 112), anzi mi ci continuo a divertire.

Per la verità debbo aggiungere che codesto divertimento, un giorno, m'ha finito per aprire uno spiraglio nel segreto del pensiero. E' stato Bergson, per quanto so, il primo ad accorgersi dell'aiuto che « *le procédé cinématographique* » può offrire a tal fine. Ma di ciò non sapevo nulla quando ho scritto, sono ormai molt'anni, che alfine « il perché del divertimento al cinematografo mi s'è chiarito. Sul fotogramma, da solo, non c'è che un pezzo anatomico del fatto. Ciascuno ha provato nel contemplarlo il senso di una morta cosa. Tale è l'irrealtà dell'essere staccato dal divenire. Ma quando la serie dei fotogrammi sfila davanti al proiettore il fatto si ricompone e il cadavere sezionato risorge alla vita. Cosí il pensiero decompone e ricompone la natura... » (*La strada, loc. cit.*). Più tardi Berson m'ha confortato a procedere per questa via ed io ho proseguito, nei *Dialoghi con Francesco* (Roma, Tumminelli, pag. 37 e seg.), a sforzarmi di scrutare nello specchio del cinematografo il meraviglioso lavoro della mente umana.

Se non sono dunque un competente, sono un beneficato. Come

non ringraziare, dopo ciò, la Direzione di questa bella Rivista, che m'ha offerto occasione, non foss'altro, di riconoscere il beneficio?

* * *

Uno dei primi risultati dell'analisi dell'arte è la distinzione, anzi l'antitesi, tra *figura* e *discorso*. Domando scusa ai lettori di *Bianco e Nero*, che non ci sono abituati, per il tono pedantesco delle mie osservazioni. Ognuno ragiona come può. Noi giuristi siamo come gli orologiai, lavoratori di precisione. Anche con il cinematografo dobbiamo fare come con un orologio: cercare, per conoscerlo, di smontarlo. Certo la cosa riesce meno piacevole; ma può darsi che, alla fine, se ne ricavi qualche costrutto.

Smontar l'orologio, vuol dire, s'intende, non aver piú tra mani un orologio. Ma l'angustia del nostro pensiero è cosí: bisogna uccidere la vita per conoscere la vita. Figura e discorso sono le due facce dell'arte, come testa e croce sono le due facce della moneta; nessuna delle due, da sé, è la moneta. Il problema dell'arte è, probabilmente, quello del superamento di tale antitesi: la figura lotta per diventare discorso e il discorso per diventare figura.

Già nel primo volume delle *Meditazioni* (Roma, Tumminelli, pag. 115 e 129) ho cercato di precisare nell'arte *discorsiva* la formula da contrapporre all'arte *figurativa*; ma ci son voluti degli anni affinché riuscissi a cogliere il rapporto dialettico tra i due opposti (*Dialoghi con Francesco*, cit., specialmente pag. 183, 188, 430). E solo ora m'accorgo quale sviluppo con la rappresentazione cinematografica codesto rapporto possa raggiungere.

* * *

Non credo che la lotta e meglio direi la mischia, nel doppio significato di colluttazione e di mescolanza, tra figura e discorso piú altamente si celebri che nell'eloquenza. Se ci avessero pensato coloro che negano all'eloquenza il carattere dell'arte, si sarebbero risparmiati peggio che un errore, un sacrilegio poiché sacra è l'opera dell'uomo quando adempie al suo ufficio di accrescere la bellezza del mondo e questo è il valore dell'arte e se la poesia è arte che si fa, l'eloquenza, che non è recitazione, ma parlare improvviso, sta perciò « al sommo del genere discorsivo dell'arte come una cupola o come una corona. Se l'arte come azione è poesia, l'orazione... è della poesia la specie originale: la poesia come nasce, mirabile sintesi della parola, del gesto, del canto » (*Meditazioni*, cit., pag. 151 e 153).

Ma l'orazione non è una cosa che si legge, sibbene un uomo che parla; e l'uomo che parla non solo si ascolta ma si vede e quando non si vede, come ora accade per le trasmissioni radiofoniche, il godimento dell'eloquenza è dimezzato proprio perché non è dato soltanto dalle immagini sonore ma insieme dalle immagini visive; il che appunto si riferisce alla necessità, anzi alla potenza del gesto; che se

alcuni « insensati non si curano di tale ornamento... paiono nel lor tribunale statue di legno, per la bocca delle quali passi per condotto la voce di alcun uomo, che si sia ascosto » (*Leonardo omo sanza lettere*, per cura di G. Fumagalli, Firenze, Sansoni, pag. 265). Tale è nell'eloquenza la mischia del discorso e della figura, tra cui se Leonardo, indiscreto lodatore della pittura, osa dar la preminenza a quest'ultima dicendo che « li buoni oratori accompagnano le mani e le braccia con le loro parole » (ivi), non è giusto, invece, stabilire alcun rapporto di piú o di meno: l'impressione comune può essere che al gesto spetti solamente ufficio accessorio, ma cosí se ne ignora il valore: « ci sono, fra altro, dei passi in cui l'oratore, se è di razza, s'interrompe e si limita al gesto » ond'è lecito dire: « costui parla anche quando tace » (*Meditazioni*, cit., pag. 121).

Già fin da principio, cosí, nella mente d'un lettore accorto può balenare l'idea di una parentela del cinematografo non tanto con la pittura quanto con l'eloquenza, che ritroveremo probabilmente alla fine della ricerca.

* * *

Bisogna, adesso, osservare da vicino, la lotta tra figura e discorso. Ne vedremo saltar fuori, prima di tutto, quell'idea del tempo, sulla quale s'è già orientato scrivendo per questa *Rivista* il Ragghianti (*Spazio, tempo, cinema, arte*, 1949, VI, pag. 6); ma il cammino ha da essere percorso con maggior pazienza.

Il punto di partenza è che *figura* e *discorso* sono le due forme, o meglio le due facce del *concetto*: e il concetto, a sua volta, è *dialogo*. Qui non posso procedere che per cenni, nell'angustia d'un breve articolo; chi volesse saperne di piú dovrebbe leggere (a proposito di pazienza!) tutta la seconda parte dei *Dialoghi con Francesco*, dove, cercando di capire come opera il pensiero nella ricomposizione della realtà prima decomposta, è disegnato a modo mio, cioè secondo le mie esperienze, un concetto del concetto; ivi apprenderebbe, fra altro, perché, in linea logica e non psicologica, si debba parlare non d'*immagine*, ma di *figura* (specialmente pag. 183). Tutti abbiamo un po' il torto di osservare chi *pensa* piuttosto di chi *parla* dimenticando che se non si parla senza pensare neppure si pensa senza parlare (ivi, pag. 70), del che rimane traccia luminosa nel doppio significato del greco *logos*: e chi parla non parla per sé né da sé. Che il pittore o il poeta, in ciò che si suol chiamare, orgogliosamente, creazione e non è piú di invenzione, sia solo, è un'illusione da fare il paio con l'altra che basti un maschio a generare un figliuolo. A dispetto di tutti i solipsismi, piú o meno consapevoli, per dar vita ad un concetto, come a un uomo, bisogna essere in due: chi dipinge e chi guarda, chi parla e chi ascolta.

Solo cosí la dialettica del concetto si spiega nel superamento dell'antitesi tra le sue due facce: figura e discorso. Tutto quanto è umano aspira ad essere quello che non è; la figura a farsi discorso e il discorso

figura: « Il discorso è una successione, che si risolve in simultaneità... La figura è una simultaneità che si risolve in una successione » (*Dialoghi con Francesco,* pag. 418 e seg.). Quando io spiegavo al mio nipotino che non deve confondere l'immagine con la figura, la quale è mille immagini in una sola, ed egli di ciò, come io stesso, del resto, era sorpreso, ci siamo appunto aiutati col cinematografo: « Topolino... sono tanti Topolini... La conversione della pluralità in unità è cosí » (ivi, pag. 187).

Ora il farsi discorso della figura, scolpita o dipinta, non altrimenti avviene che nella mente di chi la guarda. La differenza tra la fotografia della mia mamma e il magnifico ritratto, che ne dipinse Milesi, è che, in questo, la figura balza dal quadro, come si suol dire; ma il miracolo non si compirebbe se non lo guardassi. Alla stessa guisa si compie il miracolo inverso, per la combinata virtú di chi parla e di chi ascolta: « il discorso è il contrario della figura: questa dà con l'immobilità l'impressione del movimento; quello col movimento l'impressione dell'immobilità. La figura si disfa mentre la guardi; il discorso mentre lo ascolti, si fa » (ivi, pag. 189).

* * *

Dopo ciò la prima osservazione è che col cinematografo, la figura si muove. Il paradigma di questo muoversi è il *disegno animato.* Walt Disney, oltre ad avere deliziato grandi e piccoli, ha recato alla conoscenza del cinematografo il contributo prezioso dell'anatomia, per non dire dell'embriologia. Poi, certe raffinatezze del documentario hanno ancora meglio mostrato la figura che si muove: « Pasinetti », scrive Ermanno Contini, « aveva il segreto delle panoramiche e delle carrellate capaci di dar vita alle pietre dei monumenti e dei palazzi » (*Il documentario,* in *Il film del dopoguerra,* Roma, *Bianco e Nero,* pag. 179); palazzi e monumenti vivono perché armoniosamente si muovono in *Piazza san Marco* o in *Venezia minore.* Altrettanto e ancora piú significativa in questo senso mi sembra l'opera di Luciano Emmer, che « inspiratosi agli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova narrò la storia della Redenzione intitolandola appunto *Racconto di un affresco* » (ivi, pag. 178): notevolissimo titolo, ov'è intuito che, per la magía del cinematografo, l'affresco è diventato un racconto.

Appunto la figura, muovendosi, si fa discorso. *Discursus,* avverte Forcellini, è *actus discurrendi*; in italiano vale *discorrimento.* La figura, nel cinematografo, fluisce, come la parola. Piú discorso di cosí!

Vero che mentre in latino è improprio l'uso di *discursus* « *pro sermone* » (Forcellini), volgendosi in italiano il vocabolo ha spostato il suo valore onde i lessici risolvono discorrere in conversare e il discorso, come « atto del discorrere » (Palazzi) suscita appunto l'idea di un succedersi di parole o almeno di suoni; nessuna difficoltà incontra certo la formula di un discorso musicale. Il discorso, in altri termini, è imparentato col linguaggio; ma perché? Io mi domando quanto vi

vi sia di essenziale e quanto di contingente in codesto parentado; oserei perfino dire, quanto di provvisorio, da rivedere ora che la tecnica permette il discorrere oltre che delle parole o delle note, anche delle figure. Probabilmente se, invece che sul linguaggio, il problema fosse impostato sul discorso, l'opposizione intuitiva del Varese alla concezione dell'arte cinematografica, secondo Calogero (in questa *Rivista* 1949, V,66), avrebbe maggior consistenza; e lo stesso carattere asemantico dell'arte figurativa meriterebbe di essere rimeditato.

Un altro passo, questo, che avvicina il cinematografo all'eloquenza, sebbene io mi riferisca, per ora, soltanto al cinematografo muto; quando, piú tardi, la fonografia s'è combinata con la fotografia, ne è sorta una complicazione, che bisogna lasciare da parte, almeno sul principio, affinché l'analisi proceda ordinata; cosí, isolato dall'elemento fonografico, si direbbe che il cinematografo è l'*eloquenza di un muto*.

* * *

Il discorso è un equivalente, non un perfezionamento della figura. Non spetta alcun primato al moto in confronto con l'immobilità. Gli uomini non solo hanno bisogno che le cose si muovano, ma pure che stiano ferme. E se, dicevamo, la figura, ai fini dell'arte, tende a diventare discorso, non meno il discorso tende a diventar figura. La *necessitas* anche per il discorso, come per tutte le opere dell'uomo, è essere ciò che non è.

Bello sarebbe sapere come l'eloquenza possa appagare tale necessità. Sembra un paradosso che il discorso, fatto di parole, superi le parole; ma come si distinguerebbe, se non le superasse, l'oratore da un parlatore qualunque? Quando però ci si domanda cosa ci possa essere nel discorso oltre le parole, la risposta, che ne viene fuori, è piú paradossale ancora: il silenzio. Un altro capitolo della logica, che non è mai stato scritto; o anche della grammatica, se si vuole; la quale è piú logica di quanto si creda; quest'ultima ha almeno il pregio di accorgersi del silenzio, con l'interpunzione. Nel discorso parlato, proprio, mancano i punti e le virgole; ma sta al loro posto ciò che i punti o le virgole hanno ufficio di indicare: la pausa. Forse, la prima volta in cui ne ho intuito il valore, è stato udendo parlare, ero poco piú che giovinetto, al Tribunale di Venezia, Carlo Nasi, « le cui formidabili pause », scrissi non meno di trent'anni dopo, « parevano fatte apposta per permettere alle anime, nel silenzio, di intendersi tra loro » (*Discorsi intorno al diritto*, Padova, Cedam, 1937, pag. 67).

Le pause hanno la virtú di sospendere il discorso. Un giurista, in modo particolare, apprezza qui la differenza tra sospensione e interruzione. La pendenza, per noi, è uno stato intermedio tra l'essere e il non essere. Il discorso c'è e non c'è, quando l'oratore tace. Non ci sono le parole; ma qualcosa c'è, davanti a chi ascolta. E' cessato il moto; resta l'immobilità. Nasi, in quelli attimi, con la imponente statura, con il duro volto come scavato nella pietra, pareva una statua.

Io non so quanto della efficacia della sua eloquenza fosse dovuta a quelli attimi. Certo le pause sono fatte per dar tempo all'ascoltatore; ma tempo a far che? Il dar tempo, veramente, è un sospendere il tempo, cioè la successione.

Durante la pausa aleggia intorno all'oratore il silenzio. Solo in quei pochi attimi il silenzio si ascolta, mentre non si odone le parole; poi l'incanto svanisce. L'incanto non è, dell'immobilità, né del movimento; né della simultaneità né della successione; né delle parole né delle pause; né della figura né del discorso; ma di tutto insieme. Tale è la sintesi dell'arte.

La qual sintesi mirabilmente si esprime nel concetto della *rappresentazione*; una parola da prendere alla lettera col genuino significato di *formazione di un presente* nell'intelletto anzi nello spirito del goditore. Intorno ad esso dovrebbero meditare i cultori dell'estetica anziché gingillarsi con l'oziosa e vanitosa idea della creazione. *Presente* è, fra tante, un'altra di quelle parole, che si pronunciano le mille volte senza fermarcisi una sola. Ma se qualcuno ci si ferma, che rompicapo! E che meraviglia, insieme! «... Un tratto illuminato nel buio di qua e di là, o meglio un'oasi di colori nella luce; *no man's land* tra il passato e il futuro. La realtà, per essere capita, come un modello davanti al pittore, deve mettersi in posa; perciò indugia sulla soglia della storia. Il presente è la farfalla che si libra immobile sulle ali... Il presente, sintesi del passato e del futuro, esistenza del passato nel futuro e del futuro nel passato, postecipazione del passato e anticipazione del futuro, è lo specchio, nel quale gli uomini possono indovinare, per enigma, il segreto dell'eternità » (*La storia e la fiaba*, Roma, Tumminelli, 1945, pag 137 e 139).

* * *

Sarà vero che nel cinematografo non tanto la figura si fa discorso quanto il discorso torna a farsi figura, e in questa alternativa l'uomo ha trovato un mezzo meno imperfetto di tutti gli altri per sfuggire al tempo? Se fosse, il suo fascino, contro il quale è vano ogni tentativo di ribellione, e la sua natura di mezzo artistico, della quale è altrettanto vana ogni negazione, sarebbe dimostrata: di nulla l'uomo ha bisogno quanto di eternità, né ad altra cosa l'arte tende che non sia l'appagare codesto bisogno.

Perciò né un precipitar di parole costituisce un'orazione né un rotolar di fotogrammi basta a formare un *film*. Senza muoversi il cinematografo, come un biciclo, non sta in piedi; la sua necessità è rincorrere il tempo; ma lo rincorre, come s'insegue un ladro, per poterlo arrestare. E qui sta il punto interessante dell'indagine: il problema del cinematografo (logico estetico e perfino morale) non si può risolvere se non attraverso lo studio dei mezzi che, nella gara con il tempo, gli possono permettere di superarlo.

* * *

Già l'analisi di certi suoi procedimenti elementari avverte che, entro certi limiti, il cinematografo è padrone del tempo. Son parecchi anni che il *rallentamento* o *l'accelerazione,* di cui ho veduto servirsi piú volte, specialmente nelle sue forme didattiche, il film documentario, mi ha indotto a meditare intorno alla possibilità di accorciare o di allungare la durata. La incommensurabilità del tempo, assai meglio che la sua relatività (quale, anche indipendentemente dalla concezione bergsoniana, m'è sempre parsa la inevitabile conseguenza dell'analisi dello spazio e della depurazione del tempo, che ne deriva) da codesti procedimenti, e vorrei dire da codesti miracoli, riceve una impressionante conferma.

Entro certi limiti, quasi sempre senza riflessione, per un accomodamento spontaneo (che mi fa venire in mente il meccanismo automatico del cambio nei veicoli azionati da motori a coppia fissa), analoghi accorgimenti giovano del pari all'eloquenza; e alla musica, del resto, la quale accelera o rallenta il tempo, non per altro scopo, in fondo, che per superarlo. Comunque, in materia di cinematografo, piuttosto che la scienza, l'arte di questi primi artifici non si può accontentare.

Il male è che intorno a ciò io non sono in grado, se non di tracciare sommarie direttive e di esprimere la speranza che altri le arricchisca con conoscenze tecniche, delle quali sono purtroppo totalmente sprovveduto.

* * *

Se non mi sbaglio la *figura cinematografica* è notevolmente piú ricca di quella ottenuta con il procedimento rappresentativo della vecchia arte figurativa, pittorica o scultoria.

Quanto alle cose, codesta ricchezza è un dono della fotografia. La camera, come si dice in linguaggio cinematografico, è un occhio, a cui non sfugge niun particolare della realtà. Mi pare che quella prima fase della ripresa, che si chiama *l'inquadratura,* abbia la sua funzione e il suo pregio nel *comprendere il piú possibile della realtà,* che vuol essere rappresentata. Si tratta di procurare alla rappresentazione il *maximum di simultaneità,* ossia di *coesistenza*; e cosí di accrescere in confronto con la visione diretta l'estensione e la intensità di ciò che soltanto la lingua castigliana consente di esprimere in modo efficace: né l'italiano *occhiata* né il francese *coup d'oeil* valgono, in precisione e in sonorità, la *mirada.* La *mirada* della camera, insomma, moltiplica la capacità dell'occhio umano.

La *mirada,* meglio che l'istante, è *il presente*; già sotto un primo profilo l'enigmatico concetto mostra per la diagnosi del fenomeno cinematografico, la sua importanza decisiva.

* * *

La ricchezza della figura cinematografica è, oltre che nelle cose, nei rapporti, per merito, mi pare, della *stereoscopia*. Certo, già nel disegno, la prospettiva fa miracoli, per rappresentare la distanza; ma l'invenzione stereoscopica dà alla camera la vivezza dell'occhio umano.

Senza dubbio l'inquadratura non è che una fase del processo come il fotogramma non è che un elemento del *film*; ma bisogna cominciare da questo per capire ciò che, fin d'ora, mi sembra di aver capito, e si esprime con la formula del *massimo di simultaneità,* sotto il profilo delle cose e dei rapporti, in cui la figura cinematografica comincia a rivelare il suo valore rappresentativo.

Non si esagera dicendo che, già sotto questo aspetto, il cinematografo accomuna i pregi delle due rappresentazioni figurative, pittura e scultura.

* * *

La figura, in sé, che, quanto al cinematografo, consiste nel fotogramma, contiene una sola visione; perciò *un solo punto di vista*. Chi non sa quanto povera sia, veduta da un solo punto, la realtà? Ogni cosa, per vederla bene, dev'essere guardata da vicino e da lontano, davanti e di dietro, di sopra e di sotto.

A tale necessità, se non m'inganno, solo il cinematografo, con la moltiplicazione delle inquadrature, può venire incontro. Il che significa arricchire la simultaneità e con essa la potenza rappresentativa, non dico senza limiti ma certo in misura senza confronto superiore alle altre forme di rappresentazione.

Questo mi sembra l'angolo visuale, dal quale in particolare può essere chiarito il valore del *primo piano*. Quante volte m'è accaduto di dire che gli uomini non riescono, ma dovrebbero riuscire, per veder bene, a guardare insieme e da vicino! Il primo piano (che è, in fondo, una inquadratura analitica inserita tra inquadrature sintetiche) permette, in certo modo, di combinare cosí rapidamente da sfiorare, se non da raggiungere la contemporaneità, l'una con l'altra visione.

Ora già nell'inquadratura possono, se proprio non debbono, essere superati i limiti della tecnica per toccare almeno i margini dell'arte. Si tratta per essa di scegliere tra i punti di vista quello, la cui rilevazione può svolgere la maggior capacità espressiva. E' superfluo aggiungere quanto s'accresce la distanza fra tecnica ed arte quando dalla scelta dei punti di vista si passi alla loro combinazione.

Sta in questa combinazione, se non erro, il carattere della *sequenza,* la quale non è punto la riproduzione documentaria di uno svolgimento temporale puro e semplice, ma *una composizione di figure successive atte a integrare lo svolgimento medesimo con una visione*

multilaterale dell'oggetto, ripreso dai diversi punti di vista piú espressivi.

* * *

Fin qui è stato lo studio della figura in sé a dar ragione della fertilità rappresentativa e, diciamo pure, della ricchezza artistica, di cui il procedimento cinematografico è capace. Quando dalla figura si passa al discorso, cioè al come la figura si fa discorso (non si dimentichi che finora lo studio ha riguardo soltanto al cinematografo muto), è la terza fase del procedimento, il *montaggio,* che entra nel giuoco.

Già, come s'è veduto, nella sequenza il puro svolgimento temporale è alterato; basta lo spostamento dell'obbiettivo a determinare un'interruzione nella naturale sequela delle immagini. Perciò la sequenza implica il montaggio; ma la funzione di questo si estende di là da essa, in ragione della complessità del racconto paragonata con la semplicità del discorso.

Se non m'inganno il montaggio inserisce nello svolgimento temporale non tanto delle interruzioni quanto delle inversioni, e cosí, piú che arrestare il tempo, fa che torni indietro. Già nel romanzo, quando il narratore lascia uno dei fili per prenderne o riprenderne un altro, si avvera un andirivieni del tempo, nel quale, per quanto non ce ne accorgiamo, sta buona parte della magia: codesto andare e venire tiene il tempo come sospeso, il che tanto meglio riesce quanto piú sia viva nel lettore la impressione di ogni singolo episodio, cosí che nel passare dall'uno all'altro non si dilegui; onde, con un fenomeno mentale analogo alla permanenza delle immagini ottiche sulla retina, il godimento dell'uno si mescola con quello dell'altro, e dalla mescolanza deriva al presente una nuova e maggiore ricchezza. Ora, come l'efficacia delle impressioni del racconto cinematografico è, almeno allo stato attuale dell'esperienza, di gran lunga maggiore che quella d'ogni altro racconto, cresce per essa la magia; e crescendo, a chi attentamente la osserva, finisce per scoprire il suo segreto.

Sotto questo profilo è chiaro che il cinematografo accomuna le possibilità della rappresentazione architettonica alle possibilità rappresentative della pittura e della scultura; ossia che per sua virtú l'arte dispone di risorse tecniche senza confronto maggiori di quelle prima d'ora conosciute.

* * *

Inquadratura, primo piano, sequenza, montaggio, con le varie specificazioni, dovrebbero essere gli aspetti del procedimento cinematografico atti a mostrare la sua potenza rappresentativa: *capacità di formare un presente senza confronto piú ricco che quello determinato da qualsiasi altra tecnica dell'arte.*

La conclusione, già quanto al cinematografo puramente fotografico, è che vi stavano racchiuse immense possibilità dell'arte. Se queste

possibilità siano state svolte finora è un altro problema, intorno al quale le mie esperienze sono troppo meschine perché io possa azzardare alcun giudizio. Dirò soltanto, e quasi non ve n'è bisogno, che alla ricchezza di tali possibilità corrisponde, anzi non può non corrispondere una somma di difficoltà atte a spiegar la lentezza della sua evoluzione estetica o, in altri termini, del passaggio dalla pura fase della tecnica a quella dell'arte.

L'aspetto piú appariscente della difficoltà sta in una collaborazione a questo tipo di opere d'arte assai piú numerosa e complicata di quella necessaria al dramma anzi della pantomima, ch'è la forma piú vicina, per la sua complessità, al cinematografo muto: tra l'autore (del *soggetto,* come secondo il linguaggio cinematografico mi sembra si dica, o del *copione,* come una volta nel linguaggio drammatico si diceva) e gli attori (nel dramma puramente mimico, i mimi) anche un laico come me, sa, non foss'altro per aver letto le didascalie, quanti altri operatori si inseriscano, dallo sceneggiatore al fotografo, dal montatore al regista.

Sul quale ultimo, naturalmente, grava la difficoltà maggiore: *ubi honor ibi onus,* sarei tentato di scrivere pensando alla radice del nome, che prima i francesi, se non sbaglio, poi noi medesimi gli abbiamo dato; *regista* è un brutto derivato d'una delle piú belle parole: re. In verità, e a dispetto della democrazia, la moltitudine dei collaboratori ha bisogno d'essere retta; le ragioni, dopo Menenio Agrippa, sembrano inutili da spiegare. Un *re d'arte,* il regista, con tutte le possibilità e le responsabilità del capo!

* * *

Ora, passando, metodicamente, dalla semplicità del « muto » (che è pure una cosí complessa complessità) alla complicazione del « parlato », attraverso il grado intermedio del « sonoro », vorrei soggiungere che le riflessioni già fatte mi sembrano idonee a chiarir la virtú, per non dire la necessità, dell'accompagnamento musicale alla proiezione visiva.

Anni fa, cominciando a meditare intorno a queste cose, ricordo d'aver scritto che la musichetta, coma da principio si strimpellava durante lo spettacolo mimico, le metteva intorno « una cornice di sogno » (*La strada,* loc. cit.); ora è venuto il tempo per spiegare un poco meglio codesta frase vaga. Il vero è che nulla per noi sta fermo se qualcosa, di contro, non si muove; dobbiamo sentir scorrere il tempo per intuire l'eternità. Ma qual altro è l'ufficio della musica se non render sensibile all'uomo il fluire dei minuti delle ore dei giorni degli anni dei secoli?

La musichetta strimpellata metteva sullo sfondo di quel discorso visivo, il cui scopo, quasi sempre inconsapevole, sta nel liberare lo spettatore dall'angustia del tempo, qualcosa che gli permettesse di godere la magia. L'acqua del fiume scorre; ma la barca ancorata sta

ferma. Fuori la vita continua ad affannarsi; ma lí, nella sala buia, di fronte allo schermo illuminato, l'affanno rista.

Può giovare ai musicisti essere consapevoli che il vantaggio del commento musicale consiste nel favorire, per via del contrasto, quel superamento del tempo, che è non solo la magia del cinematografo, ma il segreto d'ogni forma dell'arte.

* * *

L'avvento, attraverso il « sonoro », del « parlato » non solo accresce, con la combinazione tra fotografia e fonografia, la complessità della tecnica, ma segna veramente una crisi del cinematografo: decadenza o maturità?

Col « parlato » l'analogia si sposta dal romanzo al teatro. Fino a che lo spettatore alle figure deve prestare le parole, l'analogia è fondata sull'antitesi con il lettore, che alle parole deve prestare la figura; v'è nel romanzo come nel cinematografo muto un'insufficienza che tende a integrarsi nell'immaginazione del goditore dell'arte: chi legge sulle pagine stampate il colloquio tra l'Innominato e il Cardinal Federigo si disegna e si dipinge nella mente le due persone della superbia e dell'umiltà e a chi le avesse vedute degnamente agire sullo schermo tacito sarebbe tornato alla memoria il sublime dialogo manzoniano. Quella del teatro è, invece, in confronto col romanzo, una maggiore compiutezza perché è una maggior concretezza: ivi, sulla scena, le parole scritte diventano parlate, che vuol dire ivi il goditore non legge il libro, ma vede e ascolta l'uomo.

Ci vogliamo arrestare, un momento, intorno al rapporto tra l'uomo e la parola? La parola è il dono dell'uomo. L'uomo non è uomo perché pensa ma perché parla. La parola nasce dal pensiero, ma supera il pensiero. Nella parola si compie il destino e il mistero dell'uomo, che è la comunione tra gli uomini. Basterebbe, per frantumare i dubbi intorno alla evoluzione del cinematografo, dal muto al parlato. Solo col parlato, finalmente, sullo schermo è l'uomo, veramente l'uomo, tutto l'uomo. E finché sullo schermo non è stato l'uomo, veramente l'uomo, tutto l'uomo, l'arte cinematografica non aveva potuto raggiungere la sua compiutezza.

* * *

Davvero, però, è sullo schermo l'uomo? Emma Gramatica o Harry Baur, se li ho potuti veramente vedere e udire, è stato sulla scena, non sullo schermo: quello che vedo e odo al cinematografo è un loro ritratto fotografico e fonografico, perfetto fin che si vuole; ma ritratto e non creatura viva.

E' cosí. Ma altre verità meritano d'essere meditate. Quello che vedo al teatro e quello che vedo al cinematografo... Quest'ultimo, certo,

è un vedere e un udire indiretto, attraverso la fotografia e la fonografia; ma appunto perciò un vedere o un udire *meno parziale*. Al teatro vedo ciò che si può vedere *da un solo punto di vista*; avrei bisogno di muovermi per veder meglio, ma non posso. Al teatro sono prigioniero del palco o della poltrona.

Neppure al cinematografo, certo, posso spostarmi; *ma la camera si è spostata per me*. Nella sala buia vedo e ascolto, insieme, da destra e da sinistra, da sotto e da sopra, da vicino e da lontano. Neppure, certo, codesta visione o audizione indiretta è integrale; ma in confronto con quella che mi procura il teatro, è almeno, moltiplicata.

Non è tutto. C'è un'altra inferiorità del teatro, altrettanto e forse piú grave. Anzi tale che già si può dubitare se, rispetto al libro medesimo, il teatro sia un mezzo superiore dell'arte.

La ricchezza del teatro è, o dovrebb'essere, l'attore, quando riesce a dare alle parole scritte piú vita di quella, che sa darvi chi legge le pagine del dramma, con la sua immaginazione.

Ma la scena, purtroppo, è la sua povertà. Chi non l'ha sentita, chi non l'ha sofferta, tanto piú quando la parola diviene canto, nel dramma musicale? A me, piú d'una volta, l'artificio scenico ha talmente sciupato il godimento della musica da costringermi a chiuder gli occhi affinché quel godimento non andasse perduto.

Il male è che della scena non si può fare a meno. L'uomo non è uomo se non sullo sfondo della natura. Inutile cercare di isolarlo; anzi assurdo. L'uomo è, prima di tutto, natura. Tutto il mondo gli occorre per essere lui. Meno mondo, meno lui.

Ora se l'uomo, sul teatro, è vero, il mondo è falso. La qual falsità del mondo finisce per falsificare l'uomo o, almeno, per rimpicciolirlo. Ce ne possiamo accorgere quando, per eccezione, una commedia di Goldoni è recitata in un *campiello* di Venezia o Tommaso di Canterbury viene assassinato nel cortile di Sant'Ambrogio, a Milano. Ma purtroppo, nove volte su dieci, il re ha una corona di cartapesta; cosí, purtroppo, è qualcosa di mezzo tra l'uomo e il burattino.

* * *

Il cinematografo, anche quando non restituisce al teatro la verità della natura, dispone di artifici senza confronto meno imperfetti. Lo schermo offre all'uomo uno sfondo incomparabilmente piú ricco che la scena. In che sta forse una ragione, profonda e perciò poco nota, del maggior impegno dell'attore, sull'uno o sull'altra; non solo per il primo piano o, in genere, per la multilateralità della visione, ma pure per codesta ricchezza il cinematografo è con lui piú esigente che non sia il teatro. In fondo, il problema dell'attore è il problema dell'uomo; e il problema dell'uomo è pur quello d'esser degno della natura.

Ora, se pure sembri un paradosso, il vero è che quanto piú ricca è intorno a lui la natura, l'uomo, se è vero uomo, se è tutto l'uomo, anzi che correre il rischio di confondersi in essa, tanto piú la domina e la sovrasta. Del che la ragione non è altra da quella che la natura è tempo; e l'uomo, se è uomo, vero uomo, tutto l'uomo, l'uomo è eternità. Il contrasto, anzi il superamento e perciò il miracolo dell'arte, che la tecnica del cinematografo meglio d'ogni altra consente, è sempre quello di qualcosa che non muta tra il continuo mutare, che rimane tra il continuo disparire, che si salva tra il continuo naufragare.

Ma l'uomo non è uomo, vero uomo, tutto l'uomo, senza la parola. Un uomo muto non è piú di un mezzo uomo. Costui, dolorosa eccezione, è messo al mondo affinché gli altri apprezzino la loro perfezione. Ecco perché il « parlato », anziché la decadenza, nella storia del nuovo grande mezzo dell'arte, segna la perfezione.

* * *

Ma la perfezione del mezzo tecnico aggrava a dismisura la difficoltà dell'arte, in tutti i suoi aspetti, dalla regía alla recitazione. Il pericolo è che lo strumento sempre piú perfetto non trovi chi se ne sappia degnamente servire. Un pericolo inevitabile in tutte le crisi di crescenza. Per quanto non me ne intenda, non oserei dire che la crisi del cinematografo sia risolta, anzi neppur prossima alla soluzione.

L'ultima deduzione dalle mie riflessioni è che l'arte cinematografica è ancora bambina. Può darsi che l'affermazione dispiaccia a chi la coltiva, nel che starebbe una conferma della sua verità: non ci sono che i ragazzi a impermalirsi quando se lo sentono dire. Il timore, ad esempio, di Eleonora Duse, quando s'è trovata a operare con il nuovo strumento dell'arte (Resnevic Signorelli, *Eleonora Duse e il cinema,* in questa Rivista 1949, V, 33), è stato il segno della consapevolezza intuitiva che, malgrado la sua meravigliosa signoria del palcoscenico, con lo schermo bisognava cominciare da capo.

Purtroppo una delle cose piú difficili per i giovani è la pazienza. Senza di questa, tuttavia, non c'è nulla da fare, al mondo.

Pazienza, certo, c'è voluta anche per seguire il mio discorso, riuscito piú lungo purtroppo, di quanto non avessi in animo. E piú d'uno troverà, alla fine, che si può ben fare a meno di tali pedanterie. Altro segno di gioventú! Allo stesso modo, fra altri, piú d'uno studente di medicina si spazientisce con lo studio dell'anatomia e magari gli viene in mente che, al postutto, egli non ha da curare i morti sibbene i vivi; diventando vecchio, però, anche di quella pazienza gli si farà chiara la ragione.

Francesco Carnelutti

Dalla Commedia dell'Arte a "Les Enfants du Paradis"

Lo spettacolo della storia

Noi viviamo nella storia. Ma l'interpretazione della storia che conosciamo e di cui ci nutriamo — perché essa in definitiva è la nostra religione da quando l'uomo pensa — viene ogni volta deformata in modo grottesco, ad uso e consumo tanto di un'epoca quanto di una classe. Nulla perciò di piú affliggente della Storia con la lettera maiuscola che si venera oggi, con tipico complesso di castrazione. Essa è la storia a cui viene ingiunto di credere: non è quella che abbiamo sentito attraverso il velo del nostro animo, che abbiamo sofferto quotidianamente, in giorni che fanno parte di sempre.

Una storia intima ci porta al senso della vita: e viceversa. E' anzitutto una liberazione dall'esistenza per entrare nell'essere: un amore che si muove senza confini, pur facendosi atto di ogni istante, opera produttiva. Bisogna condurre una lotta accanita in se stessi e al di fuori di se stessi, per giungere ad attuare quanto è in nostra facoltà, la natura che è a nostra disposizione. Lottare nella storia contro i gruppi sociali che vi si oppongono in forza dei loro interessi, e nel meccanismo della società perché la sua struttura vada eliminando la necessità di una direzione tecnica e politica. Ecco perché si deve condannare e combattere il passato. Non per il suo contenuto, naturalmente, ma per quella che ne è divenuta la sua accezione nei manuali storici: proprio di questo è necessario liberarci, anche se lo si usa chiamare cultura e civiltà.

Di esso fa parte una gratuita e tendenziosa interpretazione dello spettacolo. Esaminandolo nei suoi residui e non attraverso la comunione che esso apporta con « l'altro », l'unità di esso tende nella contemplazione creatasi quando il sentimento dà vita a un bene comune; si sono messi esclusivamente in rilievo appunto i prodotti residui. Si è preteso di tratteggiarne la figura attraverso la letteratura drammatica o le partiture, tanto piú che queste due forme regolarmente ricorrevano negli spettacoli prediletti dalla classe egemonica. Questo genere di spettacolo, che non esito a definire minore, viene descritto come il maggiore, e viceversa quello affidato alle improvvise e luminose ventate degli interpreti, alle loro virtú elaborate per tutta una vita finché non fossero giunte alle soglie dell'incredibile, rimase confinato nelle appendici.

Siccome piaceva al popolo, fu facilmente seppellito sotto l'accusa della volgarità (come difatti per molto tempo è stato per il cinema). Siccome tutto di esso scompariva, perché affidato all'inafferrabile impeto di una sera, si poteva facilmente eluderne la portata per mancanza di testimonianze: e cosí ci si poteva vendicare a posteriori dell'arte che sfuggendo al controllo della religione in voga e d'uso, aveva potuto soggiogarli. L'arte dell'interprete, nel canto come nella tragedia, nella danza come nel circo, nella commedia come nel music-hall, arte per lo spettacolo e che a lui dava ragion d'essere, fu abbassata per colpa anche di certi interpreti al rango di un singolare e bizzarro *tour de force*. Lo spettacolo fu svuotato del suo senso, perché cedesse i suoi caratteri alla letteratura drammatica o alla musica: e le forme di spettacolo che non vivevano in funzione di queste, furono definite spettacolo minore, cosí come le tradizioni popolari di cui è intessuta la vicenda dell'umanità, furono mascherate dal folklore e dalla « Kraft durch Freude ».

Nelle cosiddette storie del teatro, non figurano quasi mai le forme popolari e cioè genuine dello spettacolo: né feste, né danze, né circo, né music-hall. Quando si parla di teatro drammatico, si ha tutta l'aria di dire che in realtà le altre forme sono complementari, servono a fornire i presupposti del dramma: come un allenamento ginnastico.

Naturalmente, il processo si svolge esattamente nel senso opposto. Allo stesso modo la classe dirigente vede nella storia il popolo in sua funzione, e non viceversa. Si pensa al « vertice ». La cultura e il dramma divengono un suo privilegio, come un surrogato gradevole al bisogno di confessione e di esibizione. Il senso di questi termini si capovolge passando dalla classe agiata a quella oppressa, dai potenti ai soggiogati. Si può dire che si formino fatti sostanzialmente eterogenei: ma questo non suppone alcun atteggiamento di condanna per le diverse forme, sempre legittime, tanto piú in quanto la possibilità di una convivenza sociale da cui sia eliminata una classe dirigente, non appare che un fine, in quanto contrasta con la natura stessa delle necessità umane, con la disuguaglianza posta dalle stesse circostanze fisiche dell'uomo e dei popoli (ad esempio la situazione geografica). Comunque, nella definizione stessa della provenienza delle due specie di attività umana (dominare ed essere dominati), vengono a chiarirsi due diversi caratteri: fra cui agisce una perenne dialettica. Lo spettacolo popolare sorge ogni volta per una lenta elaborazione, « decantazione », di motivi e di esperienze, che avviene attraverso attività quotidiane, nella forma piú contigua a quelle produttive che sono dell'epoca, di attori e di clowns, di cantanti e di acrobati, di rappresentanti della divinità, di taumaturghi e maghi. Essi avevano necessità di una materia prima per il loro lavoro, con il quale dovevano procurarsi i mezzi di sussistenza. La sottraevano piú direttamente che fosse possibile, per ottenere un miglior successo, dall'animo, dalla vita, dalle facoltà degli spettatori: venivano cosí costituendosi le tradizioni popolari, trasfigurazioni di reali avvenimenti storici, melodie colte nelle

espressioni di un popolo, racconti che davano i momenti culminanti delle sue vicissitudini, del suo costume morale e della sua situazione psicologica. Quello che perciò si usa dire l'interprete, fu in realtà il primo ed unico elemento motore dello spettacolo, fino a quando, dovendo adattarsi alle esigenze della classe dirigente che richiedeva anche essa il suo spettacolo, non venne a contatto con lo scrittore o con il compositore, espressione delle reazioni piú intime di questa classe. Trasse da essi la materia della sua arte, suggellandola con la vita che le donava la sua interpretazione. Scrittore e compositore del resto, anch'essi giungevano per un lungo cammino dalle tradizioni e dall'animo del popolo: la classe dirigente viveva spiritualmente in quanto funzione della classe popolare che era necessaria alle sue vicende, per il suo contatto con essa, nella successione dei suoi elementi storici.

Lo spettacolo fa da specchio alla storia — a volte anche da specchio ustorio — a mezzo della viva coscienza che ne offrono i suoi professionisti operando attraverso la ribalta o lo schermo un'osmòsi tra le diverse ispirazioni, e tra le classi, a seconda delle influenze dei momenti storici. Questo processo del resto si verifica linearmente (e non per via di molte sovrapposizioni e determinazioni, come in teatro (1)) nello spettacolo cinematografico, per i diretti rapporti che intercorrono tra il regista e lo scenario, tra il film e il pubblico popolare, tra il film e le forze finanziarie che nella maggior parte dei casi ne dispongono (nel frattempo si va già delineando il tentativo di produrre film di valore « culturale » in quanto a diretto contatto interiore con la classe dirigente). Il processo fondamentale dello spettacolo è evidentemente la recitazione, la ricerca de « l'altro » compiuta in una comunità, nel suo interno: affidata all'attore in teatro, come al regista cinematografico, attraverso i mezzi umani o meccanici che sono a loro disposizione. Niente impedisce il coesistere delle diverse forme di spettacolo: ma si trasformano le loro funzioni. L'apparire dell'invenzione cinematografica ha completamente capovolto il senso degli altri spettacoli. E' venuta a prenderne il posto per quello che riguarda la tradizione e l'animo popolare, ereditando al tempo stesso i caratteri e la tecnica dello spettacolo che li esprimeva.

Il passaggio fu compiuto in evidente correlazione al meccanizzarsi del lavoro.

Da un secolo all'altro

L'invenzione cinematografica ha trovato modo di svilupparsi fino a divenire lo spettacolo per antonomasia della civiltà moderna, in quanto il suo sviluppo ha corrisposto a quello della grande industria, dei

(1) Lo spettacolo teatrale non riesce piú ad effettuare una chiara tipizzazione e ritualità della vita sociale, modellandosi in archetipi, a cui il tempo debba dare di volta in volta nuovo colore e nuova legittimità formale attraverso la voce e le sfumature degli attori. Lo stesso motivo un tempo veniva fatto vibrare infinite volte, a ciascun contatto con lo spettatore, e quindi per

monopoli e del macchinismo. Del resto le forme popolari di spettacolo prendono il sopravvento ed assumono una funzione determinante nelle svolte storiche rispetto allo spettacolo ed in genere allo stato d'animo di un'epoca, quando la transizione tra strutture sociali sostanzialmente diverse, si attua largamente e decisamente. Cosí è stato per la commedia dell'arte nel passaggio dalle strutture medievali a quelle borghesi, cosí è oggi per il cinema, man mano che l'accumulazione di capitali giganteschi dà luogo ad organizzazioni che vengono gestite dalla collettività (e cosí può dirsi per il teatro elisabettiano , che prelude al trionfo della borghesia inglese, e dove appaiono con estrema chiarezza le costanti della leggenda e dell'istinto popolare, al di sopra dell'elaborazione letteraria).

Ha deciso della sua affermazione, non solo l'orientarsi della vita moderna verso l'uso sempre piú vasto e complesso del meccanismo negli atti della vita, ma la stessa evoluzione dello spettacolo popolare: dalla commedia dell'arte al circo e al music-hall, attraverso la grande fiammata del melodramma ottocentesco. Il melodramma fonde in modo quasi perfetto il trasporto romantico della borghesia che disponeva del potere con euforico ottimismo e la vena melodiosa delle tradizioni popolari italiane, la loro felice disposizione al bel canto, finalmente libera dalle evirazioni. Nell'ultima evoluzione dello spettacolo cade veramente l'egemonia ideologica del cristianesimo, il suo lungo potere ipnotico. Il corpo umano veniva ammirato nelle sue infinite possibilità di armonie e di tensione: intorno ad esso faceva corona la natura con le sue belve, con le sue fantasiose combinazioni di colori e di forme. L'uomo adoperando la forza della sua volontà e dei suoi muscoli, piegava tutto al suo bisogno di logica e di sfida: dalla groppa del cavallo balzava dinnanzi ai felini, rendeva gli elefanti equilibristi, passava come se volasse fra i trapezi, danzava sulla corda, facendo di ogni facoltà naturale un elemento di stupore e di perfetta agilità, in un susseguirsi ininterrotto di imprese sul filo dell'abisso e della

ogni nuova emozione dell'attore. Queste forme sono divenute ormai curiosità storiche — il teatro greco-romano — oppure esotiche — il teatro orientale.

Gli equivoci dello spettacolo teatrale di oggi, vengono riuniti e giustificati sotto il denominatore comune dell'interpretazione. L'accordo dei sentimenti (che è il motivo fondamentale dello spettacolo e lo differenzia dalle altre arti in quanto presuppone un'emozione collettiva, una meditazione in comune tra attori e spettatori, con un risultato interiore che è la componente delle forze), ora non si svolge piú in un tempo e in uno spazio precisi, ma perde ogni contorno e cade nell'utopistico, perché si pensa possibile una continua vitalità della storia nei suoi prodotti esterni, come la cultura e la civiltà, invece che negli effetti veri e decisivi per gli animi, negli atavismi (di qui la forza di un rito, e il ridicolo di una riesumazione). L'inganno prende a pretesto un testo scritto, spolverato chi sa dove nel tempo e nello spazio: trattato come fine, pur sapendo e dissimulando, che se ne vuole fare sólo un mezzo. Si tenta di nascondere la debolezza vitale del contenuto di coscienza a cui si affidano le sorti dello spettacolo, abbandonandosi a una dispersione e a una superficialità di temi, che eludono quello vero e necessario. Si fabbrica quel mostro sofistico che è l'interpretazione.

morte, tracciando la parabola della vita stessa nelle sue sorprendenti leggi d'equilibrio, nell'elasticità della sua forza. Cosí viene definito il suo compito e purificato nel suo unico ritmo fisico, che ne è l'alfa e l'omega. Il music-hall si applica con il suo esercizio e attraverso la *clownerie* a descriverne tutti i moventi fantastici, gli attacchi al sentimento: il pagliaccio trasforma i suoi salti, i suoi giochi, il suo chiasso, in cui l'uomo fa allegramente la smorfia a se stesso, nell'esame minuzioso e sottile del tipo, che sa rendere con una « macchietta ». L'uomo viene cosí ad assumere le facce piú diverse, il caleidoscopio delle sue infinite possibilità nell'estensione della terra e delle mansioni che vi si possono esercitare. La canzone si lega teneramente al languore di ogni giorno, ai rimpianti dell'animo. La danza dei fantasisti segue il corso sentimentale che vorremmo ritrovare in una melodia. Si fa lento ondeggiare nel dancing, il trasporto con cui vorremmo liberare la coscienza. L'acrobazia compie con eleganza e con spirito i suoi miracoli. Cosí si colora di nostalgico lirismo, di affettuoso sorriso la vita che ogni giorno, fino alla morte, percorre il suo monotono cammino dettato da potenze che non si conoscono. Al music-hall ritrovi la vicenda delle donne che hai avuto, le ore del tuo lavoro che non ha pause come non ha svolte, le umide strade della grande città, che invecchiano e divengono grigie come il tuo volto, senza trovare soluzione.

Il cinema vi nacque come l'ultimo e innocente numero di un mago. Lo aveva portato l'illusionista Méliès, innamorato del suo gioco, perso dietro alle sue infinite combinazioni. Il meccanismo cinematografico aveva trovato la materia delle sue metamorfosi, il campo delle sue imprese.

Lumière e Méliès

Anche il cinematografo è nato a Parigi, nelle sue allegre e vaste piazze, tra una fiera e un carnevale, tra le meraviglie dei circhi e dei varietà.

Alla sua origine sono lo studio e la severa modestia scientifica dei fratelli Lumière, da un lato, dall'altro la sfrenata fantasia sovvertitrice dell'illusionista Georges Méliès: e per il suo mezzo secolo di vita le due esperienze, che sono poi connaturate all'animo umano, seguiteranno a svolgersi nei chilometri e chilometri di pellicola impressa, lottando fra di loro, giungendo ai piú impensati connubi, portando lo spettatore, da entrambi i lati, sulle soglie di mondi sconosciuti. Con i fratelli Lumière la macchina da presa si preoccupava anzitutto di fissare sulla pellicola fedeli testimonianze di avvenimenti (*L'arrivo del primo treno a Ciudad*) o di condizioni e di aspetti della vita sociale (*L'uscita degli operai dalle officine Renault*): porta un contributo alla storia che può dirsi senz'altro di valore scientifico (nella vita moderna, il cinema dà luogo a osservazioni sociologiche, ed appare tanto piú

efficace in questa direzione quanto piú addentro giunge il suo bisogno di verità, quindi di arte).

Georges Méliès, direttore del « Robert Houdin » teatro di falsi prodigi magici, alla prima proiezione pubblica dei brevi documentari dei Lumière, scopre l'illusione per eccellenza, a cui, tra breve, saranno incatenati milioni di uomini, sente la forza di convinzione e di realtà che acquistano le ombre sullo schermo. Dopo qualche anno ad essi si aggiunge Fregoli, con il *Fregoligraph,* per far apparire le sue trasformazioni ancora piú stupefacenti.

L'intervento della macchina da presa nella vita dell'uomo, è stata vista come il coronamento della sua conquista della realtà anche nell'arte e nell'emozione che ne sorge. Accanto al lavoro di penetrazione e di chiarimento che è proprio della scienza per quelle che sono le realtà naturali, l'arte, dalle sue prime espressioni, insegue le realtà psichiche e storiche, per esporle. Sembra che l'arte cinematografica, per la forma diretta con cui esercita questa ricerca, sia al limite di essa, come potrebbe dimostrare la sua enorme e improvvisa diffusione, che ne fanno l'unica arte effettivamente presente oggi nell'evoluzione dell'uomo. I fratelli Lumière lavorarono e indirizzarono solo in quest'unica strada: crearono un « occhio cinematografico » atto a prolungare materialmente l'occhio umano. Spinsero a documentare la realtà direttamente, o indirettamente seguendo schemi narrativi, collegandosi alle vicende degli anni, senza soluzione di continuità. Ma già Méliès, il primo che aspirò alla loro macchina da presa, si ribellava, e intendeva sostituire nel cinematografo alla normale funzione di specchio fedele, quella di specchio concavo, convesso, ustorio: la realtà veniva fatta capovolgere e rotolare con trucchi incredibili, diventava fantasmagorica: « Viaggio nella luna » « Idroterapia fantastica » « Quattrocento colpi del diavolo » via via fino al « Viaggio attraverso l'impossibile ». Mentre i Lumière agivano in « plein air », Méliès costruiva scenari e fondali nel primo « studio » del mondo, a Montreuil, e giocando sui rapporti di proporzione e di prospettiva, evocava l'immaginario, recava un continuo intervento magico. Il pubblico seguí con entusiasmo le sue avventure, ma seguitò a volere lo stupore della realtà stessa rivista attraverso lo schermo: come l'improvvisa rivelazione di un'immagine in un lago, come l'identificarsi quasi con spavento il proprio volto.

Da questo dilemma iniziale, l'ambivalenza del film, di cui qui descriviamo l'aspetto « Méliès » attraverso mezzo secolo, dove il suo linguaggio assume l'eredità e la missione dello spettacolo di circo e di music-hall, viene a essere parte integrante delle vicissitudini umane. Dall'altro lato, il lato Lumière, un linguaggio autonomo e la diretta realtà storica.

Buffalo Bill: nascita di una nazione

Nella nostra epoca assistiamo quasi contemporaneamente alla nascita di una nazione, la nordamericana, che, in forza di una serie di circostanze inaugura la struttura della nuova tecnica produttiva, e alla nascita di uno stato, quello socialista sovietico, che farà a lungo da termine di riferimento nell'estrinsecarsi delle forze produttive e della loro tecnica.

All'interno del primo fatto storico, abbiamo molteplici e complessi fenomeni. Nel secondo agisce soprattutto una dimensione in profondità. Negli Stati Uniti il teatro drammatico è pressoché inesistente. Circo e music-hall avevano invece assunto forme ampie, capaci di caratterizzare i loro anni: Buffalo Bill, Barnum, Ziegfield. Da esse prese direttamente l'avvio lo spettacolo cinematografico, e di esse assunse la tradizioni. Il western e le comiche mute fabbricate in serie, invasero per decenni l'immaginazione non solo dei nordamericani ma degli uomini legati presentemente al nostro tipo di civiltà, modellandone gli atteggiamenti e preparandone le reazioni secondo i canoni del colonizzatore americano, nell'ambito della sua *struggle for life*.

Nell'Unione Sovietica, per combattere il naturale conservatorismo della forma drammatica, l'impulso rivoluzionario adotta prima nello spettacolo teatrale, poi in quello cinematografico, le popolari energie del circo e del music-hall, allo stato puro, trasponendole nell'agitazione rivoluzionaria, traendo da esse la possibilità di affrontare a viso aperto le situazioni per risolverle in un salto qualitativo, rivoluzionario. Appunto in quanto avevano trovato ragione d'essere nel divertimento popolare.

La produzione dei western, come delle comiche, ha tutti i caratteri dello spettacolo da circo o da music-hall: senza nome, molteplice nelle sue variazioni di pochi temi fino all'infinito, con un ritmo ed una misura che corrispondono senza equivoco possibile a quello del lavoro quotidiano, al « tempo » dinamico del macchinismo e all'elettrificazione. Non piú il lento svolgersi parabolico di un atto drammatico, simile in tutto ad un « conversazione in famiglia », ma una serie di brevi e nervosi movimenti che tendono ad un'autonomia sempre maggiore. L'enunciato acrobatico o umoristico si esaurisce in poche decine di secondi: è una sequenza. Non abbiamo piú una progressione drammatica, ma una composizione logica di motivi, con i quali si offre il quadro di una situazione. Questo capovolgimento, deriva naturalmente dalla nuova fisionomia presa dai rapporti di lavoro e per ora soprattutto dalla natura del lavoro; ne sarà tipico prodotto storico l'ascesa egemonica degli U.S.A.

L'epopea colonizzatrice attraversa diverse fasi: dalla distruzione del popolo pellerossa (tanto infame nello svolgimento, quanto necessaria storicamente dato che i pellerossa non intendevano lavorare come schiavi), alla lotta per l'indipendenza. Dal dissodamento compiuto con le masse negre, all'emigrazione in massa degli europei, dopo la se-

conda metà del XIX secolo. Quest'ultimo divenne il fattore decisivo; ed è qui che si situa il « western ». Gli indiani non sono che comparse ormai. Buffalo Bill, il loro definitivo vincitore, si è trasferito dalle gole del Colorado e dalle selve delle Montagne Rocciose, in un grande circo, dove doma cavalli al *lazo* e i Sioux fanno da stallieri. Buffalo Bill per generazioni e generazioni sarà il traguardo da raggiungere, il modello a cui ispirarsi: nei film « western » difatti, il conflitto si esercita soltanto tra un buon yankee alla Buffalo Bill ed una sua controfigura in antitesi, in negativo. Fra di essi, oltre al tambureggiare delle pistole e al forsennato scalpitío dei cavalli, circola l'innocentissima fanciulla della sublimazione puritana, in premio al virtuoso dopo di essere stata insidiata dall'avventuriero. Lotta dell'uomo contro l'uomo: solo a questo prezzo poteva sorgere la nuova nazione. Ognuno immaginava se stesso nei panni di Buffalo Bill. Sulla prevaricazione si edificavano i villaggi. Le terre erano frutto di preda. Il lavoro si muove fra oppressione e speculazione: la vicenda del « western » non ha respiro: è spettacolo, e dà luogo, proprio per le sue contraddizioni a una grande e feconda distesa di attività.

Le comiche di Larry Semon, Harold Lloyd, Buster Keaton

Si ha sempre timore della farsa e del suo riso sgangherato: si vede in essi uno spirito distruttivo e sono invece un movimento liberatore, che rende felici. Si sarebbe obbligati a credere ai poliziotti, ai banditi, ai signori in *frac*, se non fossimo ormai abituati a vederli travolti dall'astuzia di questi ometti, che sembrano cosí insignificanti, e che con la loro innocenza mettono invece a fuoco il mondo: perché non credono, e non ne vogliono sapere di restare edotti, edificati.

Il demonio ride appena può: ha cattivo gusto. Molto meglio *far* ridere,e magari, abbozzare un sorriso alla fine, scomparendo all'orizzonte. Soprattutto condurre la vita ad un ritmo vertiginoso, superando ogni spettacolo, prendendo di petto l'avventura in cui si è stati scaraventati. Non credere a nessuna fisima, e non spaventarsi di nessuna minaccia, di nessun terrore; ribaltare case ed automobili come un castello di carte, prendere alle caviglie i colossi e farli rotolare come pupazzi. Le situazioni piú disperate vengono incredibilmente capovolte: la *Ford* su cui gli oppressori corrono all'impazzata per inseguirti e sfracellarti, va ad inciampare contro un sassolino e si fa a pezzi. Appena si rialzano da terra, i *gangsters* si guardano in viso scuotendosi la polvere, si accusano di macchinazioni tenebrose che hanno portato al cappottamento della macchina, si danno battaglia con ferocia. Intanto l'umile eroe fugge nel Far-West, abbracciato al suo tenero e giovane amore, mentre il motore continua a ronfare con regolare delicatezza, portandoli verso la felicità dell'avvenire.

Solo a queste condizioni si può e si deve accettare con slancio la vita; solo cosí vale la pena. Queste avventure si svolgono sempre

in pieno giorno, a sole caldo, dove la natura si incontra bisbetica con la periferia polverosa della città industriale. Non vi sono mai attimi di esitazione, non si conoscono rinuncie, se non temporanee e finte; è una continua precipitosa schermaglia, scandita dai colpi di revolver: Ridolini, Harold Lloyd, Charlot, impartiscono lezioni di vita, grazie alla sicurezza del loro istinto, a cui si affidano senza batter ciglio. Grazie alla immediatezza delle loro decisioni, alla necessità del loro comportamento, che si trova lanciato diritto allo scopo. La vertigine delle fughe e delle rincorse è tanto naturale, da farsi gioiosa: le battaglie sono una festa movimentata da mortaretti, nessuna pallottola giunge mai al segno, e le tragedie piú cruente si riducono ad una burla, a uno scherzo satirico e violento, fedeli anche in questo alla realtà. Qui l'arte è legata ai suoi rapporti genuini: è una produzione di artigiani, ha il solo scopo di rendere allegri gli spettatori, e di cavarne il profitto necessario. Non c'è nulla che attiri piú lo spettatore del piacere di ridere senza poter resistere. Gli artigiani hanno scoperto le figure, i gesti, l'atteggiamento capace di mettere gli spettatori fuori di sé. Chaplin, ha scoperto Charlot; Larry Semon, Ridolini, Harold Lloyd, gli occhiali di tartaruga, Buster Keaton il grottesco dell'impassibilità, Mac Sennett, ha il senso del record, vuole la gioia di una veloce corsa in pieno vento, con i polmoni pieni e guizzanti verso il sole. Le maschere di questi nuovi personaggi assumono la fisionomia turbolenta e vitale delle vicissitudini del nuovo secolo; senza respiro ma senza noia, tremende e comiche. L'ometto spensierato se la cava sempre. Ha la sua vittoria: anche se per il rotto della cuffia. Questi ometti sembrano cosí da poco, eppure la soave bellezza che è contesa fra tutti selvaggiamente, finisce sempre col cadere fra le loro braccia.

Vivono nelle leggi dello spettacolo. Il cinema è sorto in essi con l'istinto del circo. Sono figli d'arte.

Il clown del western: la febbre dell'oro

« La grossa matrona di *Vita da cani* piange con lunghi schizzi di acqua che escono dagli occhi. La *Maschera di ferro* porta una lancia sotto il braccio, come il pagliaccio che esce con una tavola in spalla, e ogni volta che gira d'un quarto colpisce qualche vicino. Charlot scende dal treno (anzi, dall'asse delle ruote del treno, nonostante che possieda un biglietto) carico di bastoni da golf e d'altri ammennicoli, come quei *clowns* che arrivano con la valigia, enorme e sfondata, o dove è soltanto un piccolissimo violino. Nel *Vagabondo* vive in un carrozzone da nomade. In *Charlot e il parapioggia* svolge un vecchio tema da circo britannico; cosí pure in *Charlot dentista*. Nell'*Emigrante*, nel *Garzone da caffè*, e in frequenti altre occasioni, lo vediamo col vassoio carico che, nonostante ogni caduta o nuovo incidente, resta in equilibrio sulla mano.

Quel cane dentro i calzoni che suona con la coda la grancassa, quel ferro di cavallo nel guanto da pugile, quel cappello che si alza

e si abbassa, quella mimica del volto, quei piedi che ricordano *Big Shoots* di Little Tich, quelle danze grottesche, non possono nascere che dall'arte dei *clowns*. E cosí pure quell'assistere da spettatore al *music-hall*, con le mosse e gli interventi cui sono abituati i pagliacci, che seduti sull'anello del circo commentano ogni gioco.

Finito il « numero », il gruppo rumoroso dei pagliacci invade la pista gridando « al lavoro! »; ma in realtà senza riuscire a far nulla. È questa è anche la parte e il destino di Charlot, ogni volta che tenta di lavorare (in *Charlot apprendista*), o cerchi di accomodare un orologio riducendolo una cassa informe. Poi eseguisce altri numeri lui stesso: è *pattinatore, virtuoso musicale,* si veste da donna, si prepara a salire sul filo...

Per intendere la nascita di Charlot dobbiamo ricordare che a cinque anni si esibisce al *music-hall,* a diciassette entra nella troupe ambulante di Fred Karno, maestro di pantomima. « Presso la compagnia — racconta lui stesso — erano rimaste conservate tutte le tradizioni della pantomima. Acrobazia, trucco, riso tragico, malinconia profonda, prestidigitazione; ladri di biciclette, giocatori di biliardo ubriachi che rincasano barcollando, lezione di pugilato, la vita dietro le scene, il cantore che si pone a cantare e non comincia mai, l'incantatore i cui trucchi non riescono mai, e cosí via: il tutto recitato con quella incrollabile calma che non manca mai di suscitare ilarità nel pubblico.

« Dal pagliaccio, l'« Auguste », Charlot. Come l'« Auguste », Charlot appare per caso nel film (Tom Belling, primo « Auguste », entra per caso nella pista, inciampa suscitando l'ilarità generale: diviene un « ruolo »), spaventato, carico di piatti: ed è il numero migliore. Dai baracconi del *Boulevard du Crime,* dalle *horse-operas,* dal teatro Robert Houdin, dal Salone Indiano, il sogno del film ». (Mario Verdone presentazione dell'antologia « Nascita di Charlot »).

Non è stato né facile né breve scoprire l'America. Lentamente, brano a brano, la sua terra fu conquistata e dissodata da pellegrini o indesiderabili. Ogni campo, ogni casa, erano frutto di un peccato di violenza o di frode. Fino a che non si giunse alle montagne e alle nevi dell'Alaska. Un enorme corteo di cercatori vi si precipita: il paradiso ha aperto le sue porte, offre sorgenti d'oro. Sperso tra il fiume di gente che macchia la neve, è Charlot. L'ultimo dei clown alle prese col western finale, dove la natura è piú orrida, la lotta piú spietata, senza pudore, dinanzi all'eterno vitello d'oro. Avventuroso e fangoso, a lui spetta sempre un potere illimitato. Nelle baracche fornisce immediatamente alcool e donne. Charlot per caso, fra pochissimi, potrà averlo per sé e guarire dalla febbre. Dopo tanti sogni, eccolo sontuosamente ammantato da miliardario, un avana tra le labbra. Una nube negli occhi. Ma si dissipa quando ritrova e salva Molly. Le perenni alternative della vita: sogno e realtà, amore, denaro. Come nelle carte delle chiromanti. Un confuso e cieco agitarsi di costruzioni. Nuove planimetrie e nuovi frutti. L'America di Kafka e delle « Foglie d'erba »: la speranza, la patria. Le vicissitudini di Charlot solo ora hanno inizio.

Il circo nella rivoluzione

La rivoluzione aprí gli orizzonti della vita: gli uomini, e con essi gli uomini di teatro, si accorsero di non vedere piú limiti né mura attorno a sé. Ebbero per alcuni anni la chiara sensazione di poter finalmente scegliere le basi su cui appoggiarsi, i lughi dove gettare le fondamenta: solcavano il cielo quegli stormi augurali che passavano in volo quando venivano tracciati sulla terra dall'aratro i limiti delle antiche città.

Alla rivoluzione corrispose in Russia il primo sviluppo della produzione cinematografica: e questa poté cosí prendervi una parte attiva, divenirne un fattore, non soltanto una testimonianza, tanto piú che oggi nulla piú della *camera* è sensibile alle situazioni toccate dalla freschezza dell'adolescenza, quando la vita è ancora fluida, e raggiunge un'ampia libertà anzitutto nei propri confronti. Quando invece una società ha trovato la sua forma, e in essa rafforza i risultati raggiunti, cristallizzandoli, per un'arte ampiamente popolare e cosí legata alle circostanze economiche come quella del film, divengono ardue le strade della libertà e soprattutto dell'iniziativa diretta a trasformare lo stato di cose in cui ha vita.

Al valore determinante nel tempo e nello spazio della rivoluzione sovietica, corrisponde il potere che avranno nei primi loro film Eisenstein e Pudovkin di modellare in modo decisivo l'arte cinematografica, chiarendone largamente la portata, esplorandone in ogni senso le possibilità. Nei « western » e nelle comiche, il film prende corpo: Eisenstein e Pudovkin lo provvedono di spirito, cioè della sua coscienza storica (e non conta se essi stessi di lí a breve finiranno col perderla: è una facoltà che non può restare a lungo nelle stesse mani, porta con sé una responsabilità che finisce col paralizzare). Le origini del film sovietico vanno ricercate nell'arte del circo e nella « biomeccanica » per Eisenstein, nella scuola teatrale russa — in particolare di Stanislavskij e Dàncenko — per Pudovkin: si ripete il dualismo di Méliès e Lumière, in un'ampia parabola. Maestro di Eisenstein, e al tempo stesso distruttore della « fede scenica » di Stanislavskij, è Meierhold, eminente ed esemplare guida del movimento teatrale contemporaneo.

Meierhold ed Eisenstein confusero spesso il mondo rivoluzionario delle loro aspirazioni, con quello reale in cui esse potevano venir attuate, il fine con i mezzi, il sentimento del lavoro con il lavoro effettivo: ecco perché poterono stentatamente adattarsi alla vita quotidiana dello stato socialista. Vi fu in loro piú impeto che saggezza: ma è anche vero che solo quest'impeto poteva poi condurre alla saggezza e che la saggezza s'inaridisce se non è nuovamente sorretta dall'impeto. Ci si ritrova con loro quando sia nuovamente necessario sbloccare la situazione, conseguire nuovi risultati. Meierhold nel suo teatro ed Eisenstein nel teatro « Proletkult », instaurarono il sistema « biomeccanico »: l'espressione teatrale abbandonava ogni psicologismo per di-

venire esclusivamente dialettica e fisica. Lo spettacolo conduceva una precisa analisi storica, naturalmente applicando la dottrina marxista-leninista, di un avvenimento o di una situazione. I personaggi avevano il compito di personificare gli elementi logici. Il loro mezzo di espressione non era piú nell'intonare con arte il dialogo, ma nell'affermare perentoriamente i loro concetti e nel descriverne i conflitti drammatici, naturalmente piú con movimenti ginnici ed acrobatici che con inflessioni di voce, perché nell'uomo era posta in primo piano la realtà naturale cioè la reazione biologica. Il quadro scenico non aveva altro compito che di fornire gli attrezzi e le impalcature necessarie alle diverse esercitazioni « meccaniche », affidate quindi al gioco d'equilibrio del corpo umano: corse, capriole, salti, flessioni, contorcimenti, ritmi collettivi.

In Eisenstein si giunse decisamente alle forme clownesche del circo: « La foresta » di Ostrovskij viene rappresentata a mezzo di trapezi, di aste alte quanto la sala (naturalmente il palcoscenico non esisteva: e la sala conservava ancora lo stile goffamente neo-classico dello zarismo), di corde su cui i personaggi danzavano. Non piú le tute uniformi del teatro di Meierhold: ma i costumi multicolori del circo. Il circo, e con esso l'animo popolare che l'aveva ispirato, facevano il loro ingresso ufficiale, venivano consacrati nelle loro perenni strutture. Ma la ricerca di Eisenstein non poteva arrestarsi a questi tentativi. Oltre di essi doveva trovare ispirazione nella tecnica breve e violenta dei numeri di circo, negli ampi capovolgimenti dei suoi effetti, per instaurare la nuova tecnica cinematografica e darle un suo chiaro significato, nel corso del movimento storico a cui s'innesta. Anche con Eisenstein il circo e in genere lo spettacolo popolare introducono la loro esperienza nel film. Qui le suggestioni sono indirette. Sono fonti che vanno recuperate attraverso le elaborazioni a cui Eisenstein ha sottoposto la sua facoltà di raffigurazione: ma non per questo meno potenti e determinanti. Si tratta di stile: e cioè di atteggiamento visuale (con il movimento del corpo, come con la macchina da presa) in senso interiore, dinnanzi all'oggetto. L'inquadratura e il montaggio dei due grandi film di Eisenstein — « Incrociatore Potiemkin » « Linea generale » — deriva spontaneamente dalla fisionomia secolare assunta dallo spettacolo nel circo e nel music-hall. Il *tour de force,* l'invenzione continua, il taglio improvviso e immediato della scena, l'espressione essenziale è portata all'eccesso comico come al brivido piú autentico, si riscontrano applicati come forma mentale nella direzione tecnica del film, per naturale inclinazione di Eisenstein. Dello spettacolo di circo il suo film ha il diretto rivolgersi allo spettatore, spesso in modo aggressivo, il gusto della patente evidenza, della piena dimostrazione. Tutto è ridotto allo stretto necessario: passa come un lampo, cosí come l'acrobata passa da un trapezio all'altro, quando deve portare una lenta tensione al suo improvviso finale. La posizione della camera ogni volta ha un nuovo equilibrio dinamico. Il montaggio va a scatti: si dilunga per poi porre improvvisamente dinanzi all'improv-

viso, cosí come l'acrobata o il clown preparano con circospezione e miracoloso intuito della misura, il loro *exploit*; come il domatore piega il volere della bestia con una progressiva forza di nervi. Il ritmo da una parte e dall'altra ha lo stesso carico di impulsi nervosi, con finali secchi e senza appello. Nel film di Eisenstein come nello spettacolo di circo e music-hall, la legge biologica è la base dell'azione, è il suo termine fisso.

Si può restare a volte perplessi dinanzi all'efficacia formale di Eisenstein; pensare come essa tenda ad abbandonare l'elaborazione spontanea della coscienza popolare — evidente nel migliore Chaplin, nei piú schietti western — e quindi abbia piú carattere d'insegnamento, che forza poetica. Su questi scogli difatti si arenò, dopo il tentativo messicano. Ma fino a questo punto, e forse soprattutto nella « Linea generale », l'armonia è sempre raggiunta: ad una tecnica tratta come abbiamo visto dallo spirito popolare (a cui nei film storici si sostituirà invece quella di una malintesa tradizione figurativa) corrisponde l'intento di interpretare a fondo lo spirito popolare nei suoi moti storici e spontanei. La logica leninista si unisce in lui al vasto e commosso palpitare della nazione russa (la « madre » di Essenin), di milioni e milioni di compagni uniti in un lavoro comune, all'amore per il volto della loro sperata felicità. Il suo pensiero diviene fertile perché scopre il mare sereno delle spighe, il respiro commosso del suo popolo. Cosí ha suggellato nelle immagini la rivoluzione. Da lui sapremo ancora come sia necessaria all'uomo la rivoluzione, per far fremere le messi, sgorgare la panna dal latte, sotto la spinta dei mezzi, delle macchine, che si possono suscitare, con un lavoro paziente e l'improvviso stupore del Toni illusionista.

Simbolica europea

Circo e music-hall, all'ultimo versante delle vicende europee, assumono una chiara funzione simbolica: sono la metafora preferita per descrivere e mettere a nudo il meccanismo dell'esistenza. Ci si accorge che in quelle forme si è andata cristallizzando da secoli l'esperienza umana della nostra società: e la si va analizzando naturalmente attraverso queste forme. I movimenti letterari attinsero con compiacenza a questa materia, soprattutto nelle loro espressioni piú legate al costume intellettuale degli anni, da Cocteau a Ramon Gomez de la Serna. Il clown divenne il Pierrot dell'epoca. Ci si abbandonò alla sua immagine con scettiche e amare lacrime di paradossi; per giungere all'umorismo profumato all'acqua di colonia delle « Grandi firme », con carezzevole naufragio. Ma in teatro il vero interprete del dopoguerra, piú ancora di Pirandello, era Petrolini, piú dell'intimismo e di Giraudoux, erano i Fratellini, Mistinguette, Cécile Sorel, Joséphine Baker. Il film tedesco collegava espressionismo agitato e neo-realismo negativo attraverso il filo di tre tappe che ne segnavano i confini: « Varieté » (Dupont), « Die Dreigroschenoper » (Pabst), « Der blaue

Engel » (von Sternberg). Il film francese iniziava con i *vaudevilles* di René Clair (« Entr'acte » « Le chapeau de paille d'Italie » « Les deux timides » « Le milion » « A' nous la liberté »), per noi concludere con le fantomatiche pantomime che sono il motivo centrale di « Les Enfants du Paradis »: da un capo all'altro, attraverso le altre opere di Clair, Duvivier, Vigo, Renoir, Carné, si andava delineando il turbamento e l'angoscia del popolo francese, che vedeva disfarsi la sua personalità, tacere le sue ragioni di vita. Gli spettacoli del circo e del music-hall si trasferiscono nella forma cinematografica, costituiscono la ragione del suo dilemma, come fu posto dalla volontà vulcanica di Méliès: si passa all'esame della realtà (Lumière) a porne le esigenze di trasformazione (Méliès) in una continua alternativa. Ed è naturale che da un lato possano essere soverchianti gli elementi drammatici, dall'altro quelli comici: e siano i comici a restare sempre esplosivi e vividi, negli anni.

La produzione russa ed americana parte dallo spettacolo di circo e di music-hall, se non altro per la sua piú salda struttura economica, per la sua perenne ripetizione di motivi che ne garantiscono il sicuro rendimento (mi riferisco sempre all'interpretazione del mondo data dal film con lo stesso punto di vista dello spettacolo di circo e di music-hall, non ai soggetti che da questi spettacoli prendono spunti contenutistici: « Circo » di Chaplin e « Circo » di Alexandrov, « Tutto il mondo ride » di Alexandrov e le varie centinaia di film-riviste americani, che si riferiscono all'ambiente psicologico, all'arte di questo spettacolo). Prosegue la sua ricca tradizione, ne assume l'eredità tra le masse popolari, svolge i suoi compiti: dà cioè una struttura psicologica e il senso del loro atteggiamento dinnanzi alla vita, ai suoi spettatori. Serve quindi da pietra di paragone nella società che essi vanno erigendo, nella dimensione e nella portata che essi conferiscono al loro nuovo mondo.

In Europa, lo spettacolo da circo e da music-hall, soprattutto nei suoi prolungamenti cinematografici, fa da specchio rifrangente, da mezzo per gettare lo sguardo in profondità oltre di esso, la lente dell'hoffmanniano mago Celionati. Attraverso di essa le vicende della vita acquistano un significato e quindi vivono i simboli: la realtà si fa pensiero, meditazione (senza giungere alla contemplazione: il ciclo culturale asiatico si astiene da queste forme ancora improvvisate; mentre invece una interiore comunanza collega la civiltà sovietica a quella americana, tesi ed antitesi).

Il circo il *music-hall* il *vaudeville,* sono per i popoli europei un modo di esporre il proprio corpo, confessare le proprie colpe, le proprie pericolose tendenze, facendo sussultare di terrore e di passione, contagiando alla luce dei riflettori gli « altri », immedesimandosi in essi come in sogno.

Il *vaudeville* di René Clair ha un dolce sapore di felicità, prova in sé la grazia di un mondo che ha trovato equilibrio ed armonia perfino nei suoi vizi. Il suo meccanismo è divenuto danza, e un sorriso con-

tinuo circola nelle sue fasi, con la fatua e amabile incoscienza della *pochade*, in un gioco di fuggevoli passioni. Appunto nei film di René Clair, *pochade* e *vaudeville* raggiungono una *silhouette* definitiva e compiuta, una classica limpidità di forme. Dopo, mentre si configura la visione nostalgica di Carné che con « Les Enfants du Paradis » contempla per un attimo la purezza delle proprie origini, il lontano fluire di una fonte, *pochade* e *vaudeville* assumono colori foschi nella « Règle du jeu » di Renoir (1) con Salacrou e con Anouihl. Si fanno epicedio grottesco, dove la comicità ha sapore di calcolato masochismo. Le funzioni del ricambio si sono interrotte: i profumi della società parigina non riescono a superare l'abbandono dell'organismo, che prima, con un'ampia superficie di crema odorosa, appariva fresco, dolcemente gradevole.

Del resto i personaggi di Clair, appartengono piú a Labiche che a Feydeau. Narrano le avventure della borghesia minuta ancora e sempre preda dei buoni sentimenti, che lottava a viso aperto nella vita, perché credeva nella felicità. Felicità essa chiede, non un semplice *assouvissement* del desiderio, come i capricciosi « giovin signori » delle *pochades*. Ha un cuore tenero e pronto all'affetto, disposto persino a lasciare in un canto per un attimo la calza di lana: sono i migliori e piú caldi sviluppi dello spirito francese. Forse a questa dolce e vecchia Francia i film di Clair sembrano dare un addio commosso. I personaggi di Clair sono i veri interpreti del *vaudeville* francese: vivono nei loro sguardi Jean-Arthur delle Ardenne e l'oscuro conte di Lautréamont (l'eroe di Sue che Mr. Ducasse getta nella Comune).

Per quanto tutta la vita sia lotta, speranza aleggia continuamente e non mancano le certezze — fra di esse la maggiore, quella di sentire la comunanza o l'affetto per l'altro essere che ci stà a lato. Il « milione » si riscuote, alla fine: per quanto affannose, le peripezie non erano mai disperate. Tumulti e collere, ma con un sorriso sempre pronto a farsi luce. E il loro ritmo come fu dato per avvio nello scherzo di « Entr'acte », deriva per un cammino di infinite trasformazioni da quell'inquadramento di tempi e di misure del music-hall, che fu il *vaudeville* francese: una melodia di caratteri e di situazioni, manovrati da una precipitosa burla. Qui il lieto fine, come nei « western », è davvero inevitabile: sembra un corollario. René Clair, come il *vau-*

(1) Di *vaudeville* si parla anche per « La règle du jeu » di Jean Rénoir, rifacendosi al « Matrimonio di Figaro »: proprio questo richiamo avverte come si tratti, nell'uno e nell'altro caso, di una commedia di costumi che penetra talmento addentro al suo tema, da acquistare un potere di evasione. Nell'ambito stesso di un genere e di una forma riservati per loro natura ad una minoranza privilegiata: « Il matrimonio di Figaro » veniva rappresentato per l'aristocrazia e l'alta borghesia, « La règle du jeu » che non ha i caratteri specificatamente popolari dell'arte cinematografica, cosí come si allontana dalla effervescenza dinamica del *vaudeville*, ebbe uno scarso successo, pur giungendo ad una disamina spietata e di importanza storica della società europea « anteguerra ».

deville con il *music-hall*, ha portato la comica muta americana e francese alla sua conclusione logica: ne ha offerto la versione finale.

Piú tardi doveva giungere all'amarezza di « A' nous la liberté! ». Si era toccato il punto di frattura: chi lo aveva rivelato poco prima era « Die Dreigrocshenoper » (mentre quello di Salacrou e di Anouihl non è che un ripiegamento, una sconfitta storica e morale che si protrarrà a lungo).

« Varieté » e « Der blaue Engel » precedono il film di Pabst: in essi la materia del circo e del music-hall assume un valore emblematico, ancora piú che nel « Circo » di Chaplin e di Alexandrov, dove in definitiva resta nello sfondo. In queste due opere, che unisce un comune destino perché tracciano una parabola a senso unico nella odissea dello spirito tedesco e dei suoi impulsi, l'evocazione del circo e del music-hall, ha il compito di condurre la propria coscienza ai limiti, al riflesso immediato ed ironico dello spettacolo, come nella continua introversione di « Questa sera si recita a soggetto ». Si ha una coscienza storica spinta fino al ribrezzo, del proprio dramma, come può essere rispecchiato nelle esercitazioni cadenzate e lievi del circo, nell'erotismo angoscioso della canzone e del ballo di *music-hall*. Qui ha ragione soltanto il desiderio. Non si riesce e non si tenta neppure di raffrenarlo: e si attende la condanna inevitabile degli avvenimenti. « Varieté » pone dinnanzi alla durezza della vita: « il mondo è povero, gli uomini sono cattivi » (Brecht). Anche nei sentimenti e nell'amore non è possibile un'intesa. C'è poco da poter spartire: se ho qualcosa, l'ho forzatamente a tuo detrimento. Quello che è mio, è tolto a te. Non vi possono essere quindi che soluzioni drammatiche: l'eroina, Lya de Putti, tra due uomini non può portare che la morte. In questo mondo cosí povero, arido, feroce, non può vivere che la tirannia armata di violenza, l'uomo lupo all'uomo (come dicono le liriche di Brecht): « cambia il mondo, ne ha bisogno! » (Brecht). No. Nelle creature fatte muovere da Dupont, questo pensiero non attraversa mai la mente. Non ne hanno ancora alcuna possibilità: e assurda appare una riprovazione della loro condotta. Quello fu il loro destino.

L'ampia cupola del circo avvolge i movimenti fulminei e geometrici degli acrobati, che segnano nel suo spazio traiettorie astratte, esercizi dove il rischio si collega a un'alta raffigurazione per « essenze » della realtà: colta nei suoi principi generatori, come nelle aeree tele di Kandinskij. I segmenti percorsi in un attimo dalle bianche apparizioni umane come da un cadere di stelle, danno la prima definizione della struttura umana, dei suoi poteri naturali. L'acrobazia è condotta a una vera purezza di prova, delle nostre piú chiare facoltà, perché posta continuamente a contatto della morte. Il circo, in « Varieté », serve cosí a porre nei suoi dati fondamentali la situazione d'avvio dell'esistenza, i sentimenti che la stroncano con i loro contrasti: perché si è costretti ad amare la donna che è di un altro, e quindi o a distruggere se stesso o a dover distruggere l'altro, con il proprio amore. La banalità stessa della novella da cui ha preso lo

spunto ha reso agevole la forza delle immagini filmiche, e genuino il loro carattere. Mentre in « Der Blaue Engel » la derivazione dal romanzo di Heinrich Mann è troppo evidente — per la natura stessa del romanzo — e spesso riduce il film ad una illustrazione del soggetto, anziché all'interpretazione di una realtà attraverso il soggetto (che non ha altro compito se non quello di fornire questo *trait-d'union*). Il complesso del padre — il padre tirannico e spietato della tradizione biblica e puritana — aveva schiacciato la Germania guglielmina, e l'aveva condotta agli orrori della guerra, ora l'angelo azzurro (Marlene Dietrich) attraverso il professor Unrat riduce l'idolo in frantumi, lo trascina ai suoi piedi con un breve e teso guinzaglio, ne fa un misero e colossale pagliaccio. L'accanimento e la violenza fine a se stessa del nazismo, sono il frutto di questa castrazione, che esaspera il tedesco, e lo porta ad una feroce frenesia. Qui siamo al traguardo dell'epoca: l'angelo azzurro e il suo schiavo hanno perso ogni possibilità di sentimento, divengono preda dei loro stessi impulsi, per quanto vergognosi siano. Nel film questo appare senza equivoco, soprattutto nelle scene che sono piú sue, e nascono dall'esperienza di Von Sternberg e di Marlene Dietrich, non dal racconto di H. Mann: nelle sequenze del cabaret, dove Marlene circonfusa da uno scenario luminoso e fantasmagorico — che pure è fatto soltanto da pochi riflessi su carte e lustrini, come il caleidoscopio — lascia cadere amara ironia sulle finzioni dell'amore, mentre attorno a lei grasse *girls* gonfie di luppolo e madide di sudore alzano ancora una volta al cielo gli *Schop* di birra. Il music-hall qui ha la sua vera immagine ed è ridotto senza trucchi di sorta al suo compito di lenta e ossessionante incubazione erotica. Tanto piú che Sternberg e Marlene Dietrich non se ne sono serviti soltanto come pretesto spettacolare, ma come mezzo per scoprire qual'è lo stato finale delle nostre reazioni, lo sbocco ultimo dei desideri, quando giungeranno ad esaurirsi. Non occorre chiedersi il significato di Unrat e di Lola-Lola, che sono l'incarnazione dei maggiori miti letterari dello spirito tedesco. E' il *music-hall* che ne raccoglie e ne espone i personaggi: in esso è racchiuso il termine della civiltà europea, che si trasmette ora alle forme cinematografiche. La nascita del cinema in questa prima metà di secolo segna quindi il passaggio da un ciclo culturale all'altro (cosí come si passò dal ciclo della caccia a quello delle prime coltivazioni agricole). Questa trasmissione si effettua attraverso il canale dello spettacolo di circo e di *music-hall,* dove meglio si erano raccolte le nostre esperienze, come attraverso un nuovo e diretto contatto con la banalità degli avvenimenti quotidiani.

Le espressioni del *music-hall* sono appunto a questo limite ultimo. Hanno la tristezza senza fine e la mortale rassegnazione della voce di Lola-Lola, le movenze impudiche e acri del suo corpo, quel suo fendere lento il breve spazio, che promette di rendere estenuante il corso della notte senza fine, alla radice ultima di ogni sensibilità. Il suo canto, provoca. Lo spettatore può rincorrere in esso l'ultima chimera amorosa.

Nel music-hall il sogno si fa malattia, perché offre una realtà che non si ha mai il coraggio di raggiungere (o si finisce come Unrat): il film la fabbrica e la falsifica in modo ancora piú patente, tanto che ci si rivolta agli inganni che si perpetrano attraverso di lui. Spesso si sparano colpi di pistola contro lo schermo: pur di intervenire nella realtà.

"Die Dreigroschenoper„ "Les Enfants du Paradis„

Anche « Die Dreigroschenoper » è sostanzialmente illustrazione di un mito popolare nell'Inghilterra del XVIII secolo e ora diffuso nella nuova versione di Brecht e Weill in tutta Europa (meno che in Italia e in Spagna). Il mondo è fatto di straccioni, ladri e mendicanti, guidati da un ricettatore, da un carceriere, da un capobanda: dalla finanza, dai militari, da un eroe. John Gay, insultante e scintillante come Swift, scopre nella sua « Beggar's opera », l'ironico meccanismo della società: ladri e prostitute sono prima sfruttati e derubati dal ricettatore, poi consegnati al carceriere, potenza militare dello stato, dietro congrua taglia, infine, se hanno il torto di volersi ribellare, solennemente impiccati.

Brecht nel lavoro teatrale, Pabst nel film, variano i finali e le ambientazioni, secondo le proprie tendenze psicologiche. Conservano in pieno il tema: impoverendo però le infinite e brillanti risorse di vittoria che John Gay porgeva. Sentivano su di sé la continua sconfitta storica del loro popolo. Innalzavano una protesta, non piú una rivolta: « voi che vi solleverete sopra i flutti nei quali siamo sprofondati, considerate, quando parlerete della nostra debolezza, anche i tempi oscuri a cui vi siete potuti sottrarre... consideratecì con indulgenza » (Brecht). La tragedia era ed è ancor oggi nell'impossibilità reale di una rivolta: nella contraddizione patente tra il determinismo delle condizioni storiche, e il nostro sapere che bisognerebbe superarle (per poi accorgersi che non si può). Si è costretti a condurre la nostra azione in un cammino storico nel quale è facile trovare l'abisso senza supporlo. Sapere di lottare senza risultato e dover disobbedire a tutto. « Die Dreigroschenoper » è cosí un'operetta alla Strauss, alla Lehar, trasposta sullo schermo con aspra corrosione di vedute, con una malinconia ancora piú tenera (a scapito della sua logica da teatro « epico »), dove il colore viennese si è fatto cupo ed umido, sparso nei docks di Londra.

« La vedova allegra » ha trovato la sua versione definitiva: dà al film il suo piccante, la sua « musica d'uso » dedita soltanto a suscitare pathos. L'allegria che Lehar comunicava fisicamente nell'esaltare i fasti del suo tempo e i miti d'amore (attraverso cui avrebbero dovuto abolirsi le differenze di classe!) si diverte ora, attraverso l'opera di Brecht e di Pabst, a giocare con la sua scoperta finzione. Il film si fa canzonetta e armonia, non misura del suo tempo. Il ritmo lascia la progressione drammatica, per un equilibrio che procede secondo una

costante tensione nell'oscillare di un'onda. L'operetta ha la virtú e il potere di trascinare in un giro di danza tutto ciò che la circonda: « Die Dreigroschenoper » è uno scherzo insultante.

Lo scherzo, quella vendetta che può esprimersi nel riso, gelarono ben presto sulle labbra, mentre veniva avanti un'altra guerra, lentamente, per esplodere poi all'improvviso. « Oh! Barbara quelle connerie la guerre! — Qu'est tu devenue maintenant sous cette pluie de fer, de feu, d'acier — de sang, et celui qui te serrait dans ses bras amoureusement — est il mort disparu ou bien encore vivant? » (Prévert).

La realtà assumeva un volto fantomatico e agghiacciante. Molto si è distrutto che oggi non potrà piú recuperarsi: soprattutto, per gli uomini, la possibilità di compiere atti validi nel loro contenuto morale senza preoccuparsi esclusivamente dei loro effetti pratici o, per meglio dire, politici. Vi era cioè una dimensione morale come ultimo e definitivo metro d'azione, che oggi cade per le infamie commesse questa volta in nome della ragione e della libertà. Cosí Prévert e Carné si rivolsero alla natura della propria espressione artistica e cinematografica, quindi alla propria coscienza, facendo vivere in un carnevale di dolci frastuoni, Debureau e Lemaître, ai margini del mondo, con i loro affanni e i loro impeti, nella elegia della pantomima, come nei furori shakespeariani. Il primo flusso del romanticismo.

Vi sono albe e tramonti, in ogni epoca. Qui Prévert e Carné toccano il tramonto sognando ancora l'alba. Si trovano nelle vesti del mimo che disegna il lunare Pierrot sfiorendo esangue nei tumulti del secolo.

Le pantomime ideate e interpretate da J. L. Barrault, sono al centro dell'opera, sono il suo motivo determinante: perché in esse il film rintraccia le sue corde armoniose e perciò genuine, il suo primo suono. Non è piú un meccanismo che permette infinite riproduzioni, ma il portatore in ogni luogo di quel pensiero che si va rendendo comune all'uomo e genera perciò lo spettacolo. Raccoglie l'anelito di un popolo, attraverso queste forme che mutua necessariamente da quelle che la stessa funzione esercitarono in passato. E' naturale che le vere possibilità in questo senso dello spettacolo cinematografico, sorgano tra quei popoli, come l'americano e il sovietico, che pongono la civiltà su di un piano che ormai è specificatamente loro. Ed è per questo che nel loro spettacolo cinematografico, quello di circo e di music-hall si è potuto trasfondere direttamente, da forma a forma, mentre nel film europeo questo spettacolo è per il film principalmente un fatto contenutistico che contribuisce ai movimenti della coscienza, alla riflessione, e quindi solo indirettamente alla natura del film.

La coscienza dell'Occidente europeo, dall'epoca di « Les Enfants du Paradis », subisce un progressivo oscuramento perché non può piú dominare e quindi comprendere la realtà che ormai le sovrasta. Ha compiuto il suo corso storico e i suoi colori appassiscono nella sera. Del resto nell'Europa occidentale non si vive che accrescendo i debiti, i soccorsi, per meglio dire, mentre le popolazioni si avviano a una

miseria crescente, verso una disoccupazione che non può non risolversi in altri conflitti. Si ama rievocare date lontane e care, come quelle che segnarono le pantomime di Debureau, dove si era trasferita l'ultima favola della « Commedia dell'arte ». Carné e Prévert vogliono soltanto lasciare questo manoscritto in una bottiglia, abbandonato alle onde.

In questa ultima apparizione di Debureau, è racchiuso il senso di un'esistenza votata esclusivamente ai propri sentimenti, a farli traboccare dalla ribalta in una loro metamorfosi fiabesca. Quegli atteggiamenti si trasferiscono negli atteggiamenti presi dall'arte cinematografica di quegli anni in Francia, dalla sua tecnica, dai suoi abbandoni: nel film di Carné si diffonde con le pantomime su ogni gesto di vita dei personaggi reali. Ha aggiunto uno stato d'animo. Il candido alone di Pierrot, intriso di romantico profumo, ha compiuto il suo destino, con tutto il soffio del nostro fragile mondo, in un sospiro finale: « Oh ! Barbara il pleut sans cesse sur Brest — mais ce n'est plus pareil — et tout est abimé. — C'est une pluie de deuils — terrible et désolée. — C'est même plus l'orage — de fer, d'acier, de sang — tout simplement des nuages qui crèvent comme des chiens — des chiens qui dispairessent — au fil de l'eau » (Prévert)

Cosí si chiude la prima epoca dello spettacolo cinematografico. Durante il suo svolgimento sono chiaramente reperibili le tradizioni, le fonti storiche delle sue forme, il loro processo d'osmosi. Dopo, non saranno piú identificabili.

Vito Pandolfi

I valori dell'opera di E. Guazzoni nella storia del cinema

L'ultima volta che mi incontrai con Enrico Guazzoni fu verso la fine del 1934, a casa di Lucio D'Ambra, al tempo in cui entrambi lavoravano alla riduzione cinematografica di *Re Burlone*.

Devo a questa conversazione la conoscenza di cose e di fatti alcuni, io credo, tutt'ora inediti che mi han dato la possibilità di ricostruire, con una certa fedeltà l'intera carriera dell'artista scomparso, la cui opera deve ritenersi di primaria importanza nella storia del cinema.

I) E' nei vecchi studi della prima Cines che questa carriera comincia nel marzo 1907. Della prima Cines, fondata, nel 1904, da Dante Santoni e Filoteo Alberini, giustamente ritenuto l'inventore italiano del cinematografo, per avere brevettato nel dicembre 1895, un primo apparecchio di ripresa e proiezione, a pochi mesi da quello di Lumière.

Allora i due piú antichi teatri della Cines, il n. 1 e il n. 2, sorgevano alla periferia di Roma e piú precisamente nel triangolo delimitato tra le attuali vie di Veio, Magna Grecia, e piazza Tuscolo, in mezzo ad orti piantati prevalentemente a carciofi. E', su tale fondo rustico, piú degno di Cincinnato che di Augusto che, si innalzarono i primi fastigi di cartapesta della Roma imperiale e guazzoniana, in questa epoca in cui la Cines ha per insegna la stella alpina, e non ancora la lupa, che essa meritatamente annette al suo emblema, solo qualche anno prima del primo *Quo Vadis*.

Suoi registi accreditati sono il francese Gaston Velle, transfuga di Pathé e specialista di film a trucchi, un ballerino della Scala, Egisto Rossi, lo spagnolo Santos, che lavora in film di avventure, Edoardo Bencivenga, Alberto Degli Abati e poi due uomini « nuovi » i quali erano destinati a costituire la « gloria » della casa: Mario Caserini, uno dei decani della regía italiana, che vi rimase fino al 1911 ed Enrico Guazzoni, che non se ne allontanerà mai piú, fino alla crisi dell'Unione cinematografica italiana del 1924.

Per ora Enrico Guazzoni è un pittore diplomato dell'Istituto di Belle Arti, specializzato in innocenti quadretti della Roma romantica ad uso degli stranieri, del genere di quella per esempio descritta da Hoffmann, con i pergolati e le tavole apparecchiate delle osterie sub-

urbane, su cui cade una luce convenzionale, che filtra attraverso il fogliame, in un'aria nitida e ricca di tutti i colori.

Una comica: *Invito a pranzo,* nel genere di « poursuite » in cui furoreggiava André Deed-Cretinetti presso l'Itala e un film storico *Raffaello* (intendendosi per storico, allora, come ora nient'altro che un film in costume) sono i primi films la cui attribuzione al Guazzoni non potrebbe dirsi sicura, se egli stesso non me l'avesse confermata. Incerta permane invece l'assegnazione (se a lui o a Caserini) della *Presa di Roma* (1907) col gran finale a colori dell'Italia variopinta, al giusto centro della composizione, il bersagliere a destra, l'alpino a sinistra, un pezzo di grande effetto, ricco di uno stile che la Domenica del Corriere aveva allora in grande onore, che era molto raccomandato nei cataloghi della casa che si vendeva anche separatamente. A lui va sicuramente attribuita pure la *Battaglia di Palestro,* per quanto le riserve espresse dall'autore con un sorriso malizioso e bonario, che è poi quello di tutti i primi maghi del cinema, di Méliès come di Cohl, sembrassero voler rimandare a una migliore occasione il pieno riconoscimento della paternità dell'opera.

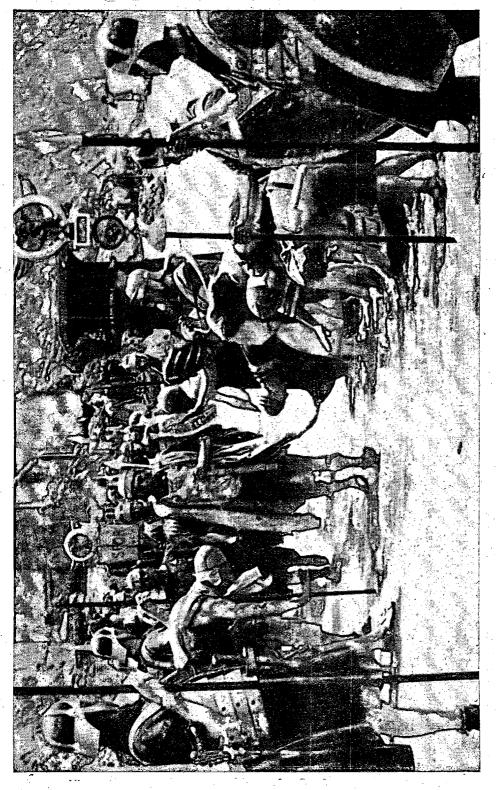
Ricordo bene i momenti culminanti dello scontro, quando si vedevano apparire in campo lunghissimo alcune decine di individui, che si agitavano senza ragione ed il cui movimento faceva pensare a quello delle larve, sotto l'occhio del microscopio. In compenso essi erano insaccati in cappotti inverosimili, che trasformavano ogni loro gesto in un'arduo problema di equilibrio. Cosí quei valorosi procedevano a salti e ogni tanto ruzzolavano per terra. Gli italiani... gli austriaci... non era possibile distinguere né si arrivava a capire, anche al colmo dell'azione, quali e dove fossero i nemici. Gli uni e gli altri correvano in ogni direzione, come sorci in libertà, e quel po' di chiarezza che si sarebbe potuto ricavare dal soggetto era nelle esibizioni dei sobborghi irrimediabilmente sciupata, dai commenti dell'imbonitore orale, aggiunti alle didascalie.

II) Ma questa è ancora preistoria del cinema. Giacché è solo nel 1911 che la Cines acquista il primato della riduzione in celluloide dell'intera storia universale, passando con estrema disinvoltura da Enrico IV a Napoleone, da Giovanna La Pallida a Raggio di Luna, film sulla guerra italo-turca, con autentico sbarco a Tripoli dei bravi bersaglieri, sulle spiaggie balneari di Coroglio presso Napoli. In quest'anno Guazzoni dà i primi due « classici » di storia romana: *Agrippina* e *Bruto*. Con questi films si potrebbe quasi dire che egli comincia ad abbozzare i cartoni del *Quo Vadis* E dà pure un dramma biblico: *I Maccabei,* della stirpe degli *Asmonei* (come spiega perentoriamente il manifesto a quella parte del pubblico che osasse avere qualche dubbio in proposito) e capi della resistenza contro Antioco Epifanio, nel 165 a. C., *ai quali* fa seguito la comica *Kri-Kri poliziotto per amore*. Quanto al destino dei Maccabei

esso era abbondantemente liquidato in 270 metri e 12 minuti di proiezione, durante i quali si vedevano morire i tre fratelli, Giuda, in combattimento, Gionata e Simone assassinati e i loro nipoti subire l'intemerato martirio, esposto anche sui manifesti a colori a due fogli (m. 5 x m. 8) della spettabile manifattura italiana Cines.

III) Ma il 1911 è anche l'anno della prima *Gerusalemme liberata* in cui Guazzoni profonde il suo oriente da bazar da novanta centesimi ed esibisce una fantasiosa Clorinda, in una specie di pigiama che rappresentò il colmo del fascino esotico. Allora la stampa si congratula. Dalle colonne di un'importante rivista, *La Vita Cinematografica* (Cinematografi, Fonografi, Pneumatici e Affini) il critico dichiara: « La Cines con questo film, (fino a prima della guerra il sostantivo viene, assai spesso, usato in Italia, al femminile) è assurta grande, veramente grande tra le consorelle ed io dalle colonne di questa importante rivista sono lieto inviarle un'inno di plauso. Un'angelo tutelare — in cui lo scrittore identifica lo stesso che il Tasso dice apparso a Goffredo di Buglione — ha guidato la Cines nella preparazione di questo lavoro. Non sbagliò quindi l'elegante e *magistrale* cinematografo Moderno di Roma a proiettare... ecc. ».

IV) Ma l'anno di « gloria » della Cines e di Guazzoni è senza dubbio il 1913 e cioè quello del *Quo Vadis* e di *Marcantonio e Cleopatra* che costituiscono la massima affermazione del film italiano di masse. Diremo tra breve ciò che la data di edizione di questi films rappresenta nella storia del cinema. Per ora e dal punto di vista della semplice cronaca, ci limitiamo a ripetere che essa segna quella d'avvio nella nostra cinematografia in tutti i paesi d'Europa e d'America. Che per vedere il *Quo Vadis* i sovrani di Inghilterra si spostano per la prima volta in una pubblica sala di spettacolo, che anche la stampa quotidiana, uscendo dal suo abituale riserbo, non manca di interessarsi all'opera di Enrico Guazzoni, il quale l'anno appresso gira ancora la prima edizione di *Fabiola* per la Roma film e il *Giulio Cesare* per la Cines.

V) Intanto dopo la guerra l'orientamento della produzione italiana è cambiato sotto gli influssi delle cinematografie danese e tedesca e all'ingenuo catechismo moraleggiante dei films di cortometraggio si è già sostituito il *forte dramma passionale* che rende famose attrici come Francesca Bertini e Lyda Borelli. Ma Guazzoni rimane sempre fedele a se stesso e cioè al suo gusto alquanto sommario, ma intuitivo ed originale delle grandi ricostruzioni storiche e nel periodo che va dal 1918 al 1923 dà: il *Sacco di Roma,* la seconda edizione di *Fabiola,* e la seconda della *Gerusalemme Liberata* ove il ruolo di Goffredo era sostenuto da Amleto Novelli, il cui volto pieno di concentrata e strana melanconia, faceva un poco pensare a quello di Amleto Ma il film piú importante di questo periodo è senza dubbio la *Messa-*

MARCANTONIO E CLEOPATRA — *di Enrico Guazzoni (1913)*

MARCANTONIO E CLEOPATRA *di Enrico Guazzoni (1913)*

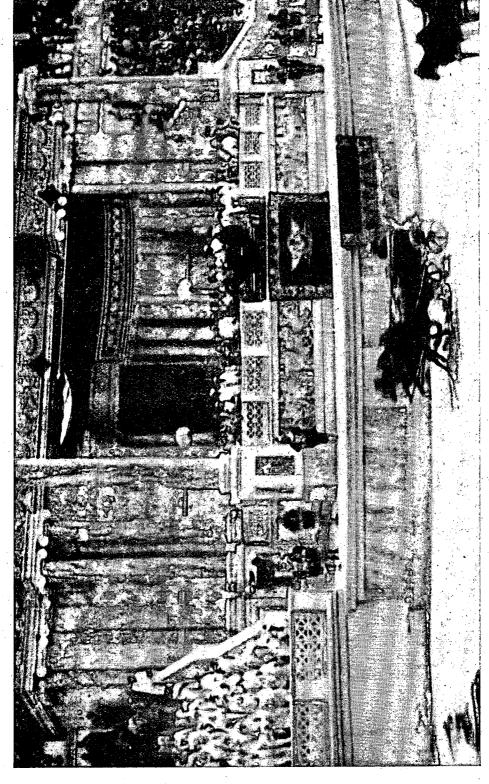
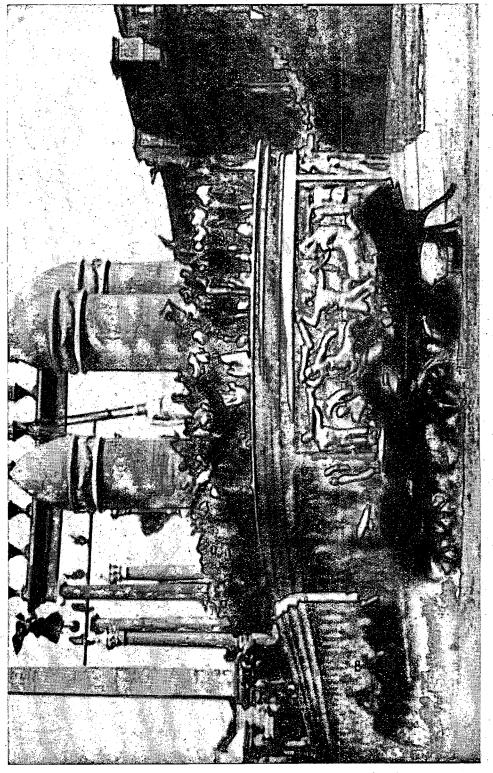
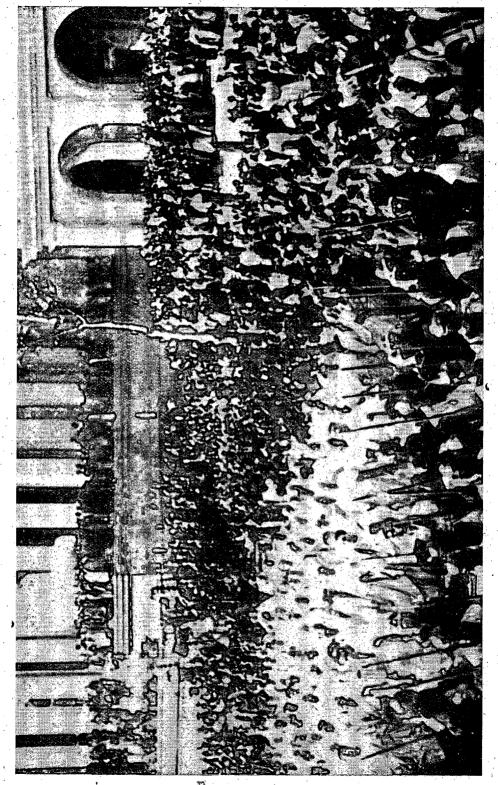
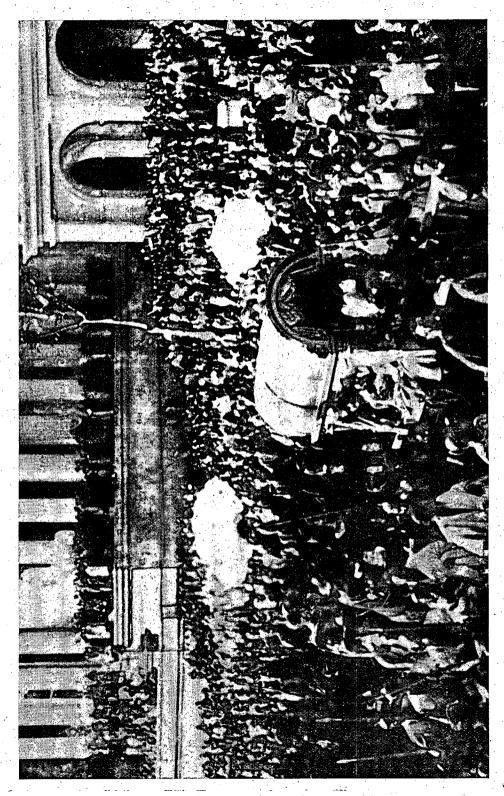
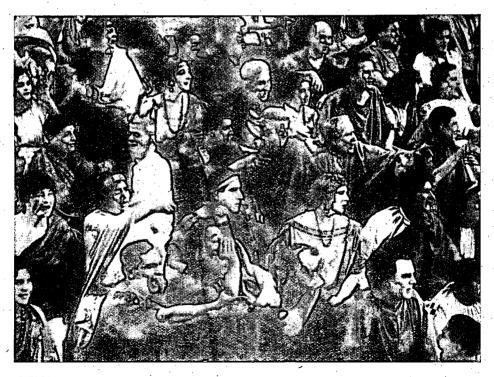
MESSALINA *di Enrico Guazzoni (1923)*

MESSALINA *di Enrico Guazzoni (1923)*

MESSALINA *di Enrico Guazzoni (1923)*

MESSALINA — *di Enrico Guazzoni (1923)*

MESSALINA *di Enrico Guazzoni (1923)*

MESSALINA *di Enrico Guazzoni (1923)*

MESSALINA — *di Enrico Guazzoni (1923)*

lina del 1923 che contiene una sensazionale corsa alle bighe, letteralmente copiata due anni dopo dal regista americano Fred Niblo in *Ben Hur*. A questo proposito la stampa francese non si stanca di esaltare Rina De Liguoro: « la jeune comtesse italienne charmante et douce, avec une fermeté dans le regard que n'eurent pas les vierges de Raphaël aux quelles elle ressemble ».

Proprio alcune settimane fa la esimia pianista Titta Naso-Parisi mi raccontava che la De Liguoro, le aveva espresso or non è molto, il suo romantico capriccio di venire un giorno sepolta, con gli stessi candidi pepli, da lei indossati nell'interpretare il personaggio della moglie di Claudio, nel film *Messalina*, con cui anche la grande carriera di Guazzoni può dirsi sostanzialmente chiusa.

Ma nel 1926 egli gira a Napoli per la Lombardo Film (o per lo meno interviene come supervisore), un film curioso ed interessante: *Il Miracolo della Madonna di Pompei*. Uno dei frequenti esemplari della scuola realistica partenopea che noi asseriamo essere esistita in questa città dal 1922 al 1929, dando luogo ad una produzione al certo rudimentale, ma satura di istinti, di maledizioni, e di sortilegi, in cui traspare tutto il retaggio spirituale della profonda Spagna o per lo meno dell'atmosfera evocata, da molti suoi artisti, da Velasquez a Goya; sopratutto per il ritmo alterno dell'orgiastico e del religioso che è al centro di una tale vocazione. Famosa era la scena della paralitica una specie di Mamma Raquin del Borgo S. Antonio, che ad un certo momento gettava via le grucce e correva al balcone osannando al simulacro della Vergine: mentre questa sembrava sostare un momento tra gli incensi e le preghiere, nel tumulto della processione, quasi in atto di volere entrare attraverso il balcone aperto a benedire la miracolata.

L'ultimo film muto di Guazzoni è *La Sperduta di Allah* (1928) e cioè il solito dramma esotico dell'*oriente misterioso* a base di nacchere, danze in costume, visi velati e pugnali nell'ombra, con le immancabili « *Notti algerine* » eseguite in orchestra.

Ormai Guazzoni appare sempre piú fuori del suo mondo. Cosí Barattolo affida ad un tedesco, Georg Jacoby, la edizione del secondo *Quo Vadis* con Emil Jannings, nella parte di Nerone. Qui la scena delle belve riuscí assai piú cruenta perché una misera comparsa, Augusto Palomba, fu sbranato dalla leonessa Europa, che il produttore aveva tenuta digiuna per dare alle sue apparizioni un maggiore vigore realistico. Come è facile spiegarsi il film di Jacoby manca sopratutto di atmosfera e quando Nerone parla ai pretoriani egli sembra piuttosto Federico il Grande che conversa con i suoi granatieri. Occorre infine arrivare alla sciagurata avventura di *Scipione l'Africano* per assistere nel genere, a qualcosa di ancora piú infausto nella storia del nostro cinema e questa volta per mano di una editrice e di un regista italiani.

VI) La produzione sonora di Guazzoni è assolutamente irrilevante: *Il dono del mattino* (1932), *Re di Danari*, *I due Sergenti* (1936), *Il dottor Antonio* (1937), *Il suo destino* (1938), *Antonio Meucci* (1940),

e i due salgariani: *La Figlia del Corsaro Verde* e *I Pirati della Malesià* (1941). Questi ultimi films delusero profondamente le speranze per la nascita di un western italiano o per lo meno del film italiano di avventure marine del genere delle aereate e pittoresche composizioni americane, tipo *Capitan Blood* o *Mutiny of the Bounty* con i terribili arrembaggi, le cruenti battaglie, il veleggiare di bastimenti dalle prue ornatissime, i candidi porti, i merlati castelli e le bettole affumicate. Ma i produttori italiani avevano allora il paesaggio in grande orrore, cosicché Guazzoni fu costretto a girare due ridicole mascherate in costume, in cui gli scenari di tela dipinta oscillavano tutte le volte che i protagonisti battevano con rabbia il piede sul suolo, come poteva capitare nei vecchi films Pathé del 1903.

Un certo interesse può trovarsi ancora nel *Re Burlone* su adattamento di Lucio D'Ambra (1935) ove la figura del Re Ferdinando era tipata con superficialità ma anche con brio incisivo e facondia pittoresca. Ma il merito del film spetta piú al D'Ambra che a Guazzoni, il quale costretto a rinunciare ai suoi circhi della Roma imperiale, con le sue fiere pigre e mansuete e le cortigiane dallo sguardo torvo ed aggressivo, dimostrava di aver perduto il meglio della sua ispirazione.

* * *

Il valore degli apporti di Enrico Guazzoni alla storia del cinema è, senza dubbio, primario. Ma per riconoscerli in tutta la loro efficienza occorre discostarci dai luoghi comuni accreditati presso la critica straniera e ai quali la nostra è rimasta fedele.

Certamente Bardèche e Brasillach dimostrano uno spirito ben appropriato nel descrivere ancora una volta i cantori obesi drappeggiati nelle loro toghe, le matrone che fanno il saluto romano o recano rami di olivo, i corti legionari che trotterellano a piccoli passi e alzano il pollice con immaginari gridi di morte, costituendo nel loro insieme il fondo indispensabile di questi films a grande orchestra. Essi non erano che orgie romane, pioggie di fiori, giochi di circo e finivano sempre in bellezza su magnifici incendi di città di cartone, che un imperatore in monocolo considerava con beatitudine di prelato. Ma il giudizio sull'opera di Guazzoni non può essere liquidato con questa efficace caricatura e tanto meno con quello di Charensol il quale dichiara che « questi films di grande messa in scena erano di una perfetta mediocrità tecnica e di una estetica che si avvicinava sensibilmente a quella delle cartoline a colori ». E ciò perché in dette opere e come ora vedremo, non c'è solo il facile gusto oleografico che Charensol enuncia. Quanto al giudizio di Jeanne e Ford esso ci ha non poco stupiti là dove gli autori conferiscono una sorta di grandezza primaria al film *Salambo* di Pierre Maradou che poi non ammettono per *Cabiria* realizzata, da Piero Fosco, sui presupposti scenografici dei films di Guazzoni.

Solo il Vincent nell'affermare che questi films « segnavano una via felice perché portavano il dramma cinematografico fuori del teatro »

mostra di aver colta la verità senza averla sufficientemente approfondita

A questo proposito io non possono che riferirmi a quanto già esposto in un mio saggio pubblicato su questa rivista parecchio tempo fa (anno 5 n. 11); e cioè che Enrico Guazzoni è il primo artista dello schermo, il quale, con sicura coscienza, si impone il problema della prospettiva cinematografica, *intesa come dislocamento di uomini e di cose che si presentano alla vista secondo la loro diversa lontananza e posizione,* — attraverso l'impianto e la ripresa delle costruzioni *in esterno* — e non attraverso la finzione e la illusione teatrali, ottenute sino allora, nella maggior parte dei casi, con i mezzi propri del palcoscenico, negli *interni* dei teatri di posa. Questa è la grande intuizione di Enrico Guazzoni per cui la data del *Quo Vadis* può essere davvero salutata come quella della definitiva *conquista dello spazio* nella storia del film.

Per chi conosce quella della nostra pittura un tale rilievo non può sorprendere. La ricerca della prospettiva è una dei problemi essenziali della nostra arte. Da Giotto che supera lo schema della pittura bizantina ricreando la terza dimensione, alle prime maldestre prospettive di Paolo Uccello, che disorientano gli spettatori i quali trovano le sue opere incomprensibili. Da Piero della Francesca cosí allucinato da questo senso, che affacciandosi, la sera, in una corte oscura è indotto ad esclamare — *che bella cosa è la prospettiva!* — fino a Raffaello per cui, osserva Faure, la scienza dello spazio entra nei mezzi istintivi del pittore, il quale non vi pensa piú che uno scrittore all'ortografia, e a Giulio Romano il quale è capace di inventare tutti i motivi in cui la sua fervida immaginazione plastica possa liberamente espandersi: incendi, diluvi, trionfi, terremoti, proprio come il regista di *Quo Vadis* e *Messalina*.

E' questa infatti la via che seguono i maestri italiani del cinema nei loro films di masse. *Padroni come i loro pittori delle due dimensioni essi si sforzano creare la terza.* Ma questa istanza culmina nei films di Enrico Guazzoni che è il primo a immettere nelle sue creazioni della Roma pagana, i piú grandi volumi di spazio luminoso tra il camera e le sue figurazioni sceniche, montate non piú in palcoscenico ma all'aria aperta, a comprendere in esse, con ansia vieppiú febbrile il maggior numero di edifici e di circhi, a riempire lo spazio di bighe pompose, di carri trionfali, di anfore pettorute, di triclini ingombranti, per convalidare attraverso la presenza delle moli spettacolari e di dettagli corposi, su piano differente, la sempre maggiore signoria dello spazio; operando cosí una scoperta che ha, nella storia del cinema, la stessa importanza che quella delle prospettive in Paolo Uccello e Piero della Francesca.

Perciò l'artista tipico della nostra arte cinematografica nazionale rimane, sotto questo aspetto, Alessandro Blasetti, il quale raccoglie la « successione Guazzoni », aggiornandola, naturalmente, ai progressi dell'arte e della tecnica cinematografica.

Infatti egli appare non meno del suo predecessore, costantemente allucinato da questo senso superiore delle prospettive. Da *Palio* film tutto animato di vessilli che ascendono il cielo, di volumi rotanti, di fantocci picchianti, nel vuoto, di percosse che tagliano duramente l'aria, dandoci vivo il senso fisico delle cose, e dello spazio in cui esistono gli oggetti e le persone, a *Salvator Rosa*, opera ricca di mille espedienti, tutti di carattere spaziale e che sono per Blasetti altrettanti pretesti, per suscitare getti d'acqua, seminare scalee, studiare i movimenti piú ardui dei personaggi, rintracciare ovunque linee di forza capaci di assicurare, tra il camera e l'estremo lembo della composizione, il trionfo di quella prospettiva che Piero della Francesca non esitava a definire di materia e di carattere divini. Dai mille strani arnesi e bizzarre macchine di incantesimo di *Corona di ferro* (tra cui quella dei cancelli semoventi) a *Fabiola* che rappresenta ancora un affresco di masse di prevalente impianto plastico, destinato cioè ad esprimere plasticamente il significato di un grande fatto della storia.

Nel ricollegare l'opera di Alessandro Blasetti a quella di Enrico Guazzoni, noi intendiamo certamente rendere il migliore omaggio alla vera natura dei due artisti cosí affini per temperamento e vocazione e cosí profondamente italiani. Non sappiamo però spiegarci la ragione per cui Blasetti mostra di aver tanto a cuore la tesi del mediocre romanzo di Wiseman, che ci offrirebbe secondo lui il piú grande esempio di sconfitta della violenza, che registri la storia di tutti i tempi. Comunque è questo un fatto perfettamente irrilevante dal punto di vista estetico. Invece egli ci convince a pieno quando dichiara di non accettare il giudizio indiscriminato contro il film storico, il quale oltre ad aver conosciuto da noi grandi fortune, come egli dice, è valso al cinema quella *conquista dello spazio*, alla quale il nome di Enrico Guazzoni è indissolubilmente legato.

Roberto Paolella

Dal cinema alla televisione

Sulla possibilità che la televisione acquisti diritto di cittadinanza nell'àmbito dello spettacolo non è piú il caso di discutere. Se fino a ieri gli scettici avevano buone ragioni per dubitare dello sviluppo del nuovo « mezzo di comunicazione », e la loro incredulità era confortata da quelli che parevano insuperabili ostacoli, tecnici e psicologici insieme, oggi ci troviamo dinanzi ad un quadro radicalmente mutato. Dire, oggi, che la televisione si affermerà a scadenza piú o meno breve, non ha quasi piú senso logico: in realtà la televisione si è già affermata. La nostra sarà — come ha acutamente detto un giornalista inglese — la generazione televisiva, cosí come quella precedente alla nostra fu la generazione cinematografica. Piaccia o non piaccia, questa è la situazione.

Negli Stati Uniti, alla fine del 1948, erano in funzione 250 mila apparecchi riceventi, che servivano un pubblico di un milione di persone. Entro il 1949 gli apparecchi saranno saliti al milione, con un corrispondente aumento degli spettatori a circa quattro milioni. Per la fine del 1950 queste cifre saranno certamente raddoppiate. Si calcola, inoltre, sulla base di dati esattamente prevedibili, che entro il 1952 — quando sarà stato realizzato un efficace sistema di collegamenti fra stazione e stazione — venti milioni di famiglie americane disporranno di un apparecchio televisivo. A tutt'oggi sono in esercizio novantun stazioni trasmittenti, alle quali altre ventisei si aggiungeranno nei primi mesi dell'anno prossimo.

Dopo la pausa imposta dalla guerra anche la Gran Bretagna sta rapidamente sviluppando i propri servizi televisivi. Nel 1936, la televisione inglese fu la prima nel mondo ad organizzare un regolare servizio di trasmissioni commerciali, sullo stampo di quello radiofonico che aveva allora raggiunto un invidiabile grado di perfezione tecnica. All'unica emittente televisiva oggi in funzione all'*Alexandra Palace* di Londra, se ne affiancherà entro l'anno in corso una seconda nei Midlands, a Sutton Goldfield nei pressi di Birmingham, la quale avrà un raggio d'azione notevolmente superiore a quello della stazione londinese. Per la fine del 1950 una terza emittente sarà in grado di funzionare a Huddersfield, e servirà le regioni dell'Inghilterra settentrionale. Gli abbonati alla televisione (anche in Gran Bretagna esiste — com'è noto — un'organizzazione radiofonica di carat-

tere monopolistico controllata dallo Stato, che riscuote dagli utenti una quota annuale di abbonamento) sono circa 60 mila, concentrati nella zona di Londra. Il numero aumenta però di tremila unità al mese, ed aumenterà in proporzioni ancora maggiori quando sarà in funzione la emittente dei Midlands. Non sembrano perciò azzardate le previsioni degli industriali britannici, i quali contano di poter vendere non meno di mezzo milione di apparecchi riceventi nel giro di tre anni.

Una fase delicatissima sta attraversando, dopo i brillanti inizi, la televisione francese. La mancanza di fondi adeguati, e le difficoltà tutt'altro che lievi connesse al sistema di « analisi » adottato dal governo, ne rallentano pericolosamente lo sviluppo. Poco piú di cinquemila abbonati seguono le trasmissioni periodiche dell'emittente istallata a Parigi sulla Torre Eiffel. Molti progetti, è vero, sono allo studio, ma non è ancora il momento di esprimere giudizi sulla loro consistenza.

Anche nella Russia sovietica sono in corso trasmissioni televisive, di cui però non si conoscono né i risultati tecnici né il grado di diffusione fra il pubblico. In Italia, la televisione si è affacciata alla ribalta da poche settimane, in via esclusivamente sperimentale, e prima che si possa pensare ad un servizio organizzato su basi commerciali dovrà trascorrere ancora parecchio tempo.

Il primo dubbio — se dubbio esisteva — può dirsi risolto. Per il secondo, concernente il migliore sistema tecnico da adottare nelle trasmissioni televisive, basteranno poche parole. Tre sono oggi gli *standards* in concorrenza: quello inglese che si basa sulla suddivisione della immagine (la cosiddetta « analisi ») in 405 linee, quello americano a 625 linee e quello francese a 819 linee. Maggiore è il numero delle linee nelle quali l'immagine viene elettronicamente scomposta, maggiori sono la precisione e la nitidezza del quadro, per cui sarebbe da concludere che il sistema francese ha in linea assoluta le piú sicure possibilità di affermazione. Senonché, il numero delle linee è direttamente proporzionale non soltanto alla qualità dell'immagine, ma anche alle difficoltà tecniche di costruzione degli impianti trasmittenti e riceventi e di collegamento fra le varie stazioni (i collegamenti sono il problema fondamentale della televisione allorché dalle esperienze di laboratorio si scende sul terreno pratico), e al costo degli apparecchi, tuttora piuttosto alto anche per quelli che adottano il sistema inglese. Quale dei tre *standards* prevarrà (ammesso che sia augurabile la vittoria assoluta di uno, a detrimento degli altri) non è cosa che si possa prevedere oggi, e una discussione sull'argomento riuscirebbe pressoché oziosa. Si tratta di un problema tecnico e commerciale che troverà assai probabilmente la soluzione in un compromesso.

Per ultimo abbiamo lasciato il problema fondamentale, che in definitiva è l'unico ad interessarci in questa sede. Abbiamo parlato della crescente diffusione delle trasmissioni televisive, abbiamo accennato al grosso conflitto tecnico degli *standards,* ma ancora non ci siamo posti la domanda piú importante: qual'è la natura della televisione? Domanda che può anche essere formulata in altri modi, secondo schemi

piú particolari: in che cosa consiste la « novità » della televisione? Quali mezzi impiega? Possiede, o potrà possedere una tecnica espressiva esclusivamente sua? Rappresenterà un passo avanti rispetto alla tecnica radiofonica dello spettacolo « cieco », o si servirà della radio soltanto come un veicolo pratico di diffusione?

Qual'è, e quale potrebbe divenire, la sua posizione nei confronti del teatro e del cinema?

Occorre innanzitutto distinguere fra la televisione « diretta » e la televisione « indiretta ». La seconda impiega il film nella stessa misura e nell'identico modo con cui la radio impiega il disco e la trasmissione registrata: si limita cioè a mettere in onda quanto è stato preparato in anticipo, nelle condizioni migliori e senza quel margine di improvvisazione che neppure la radio può — per scaltrita che sia la sua tecnica — eliminare dalle trasmissioni « dal vivo ». La televisione « diretta » assolve invece un compito assai piú arduo, dovendo sottostare a tutti gli imprevisti del momento e restando legata all'esigenza (e ai pericoli) di una continuità temporale che non può in alcun caso essere interrotta, pena il fallimento della trasmissione.

Come per la radio, la trasmissione « diretta » serve egregiamente agli scopi della documentazione cronistica degli avvenimenti: la radiocronaca della firma di un trattato internazionale ha un suo caratteristico valore poiché fissa e diffonde la cerimonia nell'istante stesso in cui avviene. Su di essa, però, la telecronaca ha un prezioso vantaggio, se in questo campo si può parlare di vantaggi: la visione di un avvenimento è assai piú efficace della sua semplice riproduzione verbale e sonora, ed ha maggiori probabilità di essere completa. Siamo ancora sul piano (sia per la radiocronaca che per la telecronaca) della riproduzione immediata di un fatto reale, su di un piano cioè che esclude quasi del tutto l'elaborazione della materia (un minimo di elaborazione preventiva esiste sempre, ma non può avere — è ovvio — un peso determinante).

A rigore, quindi, la televisione « diretta » in senso meramente cronistico non fornisce alcun elemento apprezzabile all'indagine. Né può ragionevolmente essere paragonata al cortometraggio cinematografico di attualità, poiché deve prescindere dal montaggio « a posteriori » del materiale girato. Registra ciò che vede, e può dare alla sua registrazione un ordine che diremmo meccanico, ed una varietà che non va oltre le limitate possibilità di spostamento delle due o piú macchine da presa, ognuna delle quali svolge un'azione subordinata a quella delle altre. E' il fenomeno che, in termini analoghi, si ripete per la radiocronaca.

Altrove debbono essere cercate (qualora esistano) le autentiche possibilità espressive della televisione. Occupandosi della trasmissione di un normale film dalle antenne della B.B.C. (ossia della televisione « indiretta »), un critico si è chiesto: « Il compito della televisione è forse quello di far passare piacevolmente il tempo agli spettatori? Se sí, la trasmissione dei film è pienamente giustificata. Ma non può darsi

che il compito della televisione sia invece quello di elaborare una nuova forma d'arte basata su proprie leggi? In tal caso, la trasmissione del film sarebbe ingiustificabile. Tirate le somme, per la televisione la miglior cosa sarebbe questa: tendere al divertimento degli spettatori cercando di essere se stessa ». Concetto piuttosto vago e aprioristico, che richiederebbe una lunga dimostrazione per poter essere accettato. Piú sicuro e convincente è il pensiero di René Clair: « Si ritrova nella televisione il medesimo desiderio di innovazione ad ogni costo che si diffuse negli ambienti cinematografici agli inizi del sonoro, e che compromise l'essenza stessa dell'arte del film. E' un desiderio pericoloso, che d'altra parte non esisterebbe se la televisione « diretta » avesse raggiunto lo stesso grado di perfezione tecnica ed avesse le stesse possibilità del cinema propriamente detto. Ma non è cosí, ed è probabile che cosí non sarà mai. Pretendere il contrario significa ignorare l'importanza capitale del montaggio cinematografico. Un film drammatico di lunghezza normale si basa su diverse centinaia di inquadrature differenti, dalla cui successione nasce il movimento e lo stile dell'opera. Ora le condizioni tecniche della televisione diretta, che non consentono un simile lusso di inquadrature, tendono a far scivolare lo spettacolo verso una convenzione semiteatrale dalla quale sarà piú tardi difficile liberarsi. Per questo ci auguriamo che la televisione non imbocchi una strada sbagliata e che i suoi tecnici non dimentichino le lezioni del cinema ».

Questa posizione nasce da un fondamentale scetticismo sulla pretesa forma d'arte nuova che la televisione racchiuderebbe in sé, ed è abbondantemente suffragata dai dati di fatto. Ma non può essere accettata o discussa semplicemente perché il livello delle trasmissioni televisive è troppo basso per poter essere valutato con un metro estetico. Manca alla posizione di Clair un elemento di sostanziale importanza: l'analisi del linguaggio da cui dovrebbe scaturire una forma d'arte autonoma. Ora, l'analisi è una premessa indispensabile al giudizio: servirà non soltanto a chiarire i motivi dell'attuale insufficienza spettacolare della televisione, ma anche a stabilire i punti di distacco dalle forme espressive che piú le sembrano affini. La possiamo condurre per gradi assumendo come esempio una scena teatrale ricavata dal *Ventaglio di Lady Windermere* di Oscar Wilde.

Sono le battute conclusive della commedia, dal momento in cui Lord Augusto Lorton entra in scena facendosi incontro alla signora Erlynne, a Lord e Lady Windermere, sino alla fine. Recitato sul palcoscenico (che rappresenta il salotto di casa Windermere: porte in centro e a destra, uno scrittoio con libri e carte, a destra un sofà, a sinistra una finestra che dà sul terrazzo) il testo suona cosí:

SIGNORA ERLYNNE — Non avete proprio una buona cera, Lord Augusto. Fate le ore piccole, ciò vi nuoce. Dovreste avere piú cura di voi stesso. Addio, Lord Windermere. (*Si avvia verso la porta con un inchino. Improvvisamente sorride a Lord Augusto e lo guarda*). Lord

Augusto, non volete accompagnarmi alla carrozza? Potreste portarmi il ventaglio.

LORD WINDERMERE — Lasciate che ve lo porti io.

SIGNORA ERLYNNE — No, desidero Lord Augusto. Ho un messaggio speciale per la cara duchessa. Non volete portare il ventaglio, Lord Augusto?

LORD AUGUSTO — Se davvero vi fa piacere signora Erlynne.

SIGNORA ERLYNNE — Certo che mi fa piacere. Lo sapete portare con tanta grazia. Potreste portare qualsiasi cosa con grazia, caro Lord Augusto. (*Quando raggiunge la porta si volge a guardare per un momento Lady Windermere. I loro occhi si incontrano. Poi si volta ed esce dal centro seguita da Augusto*).

LORD WINDERMERE (*gravemente*) — E' migliore di quanto non si fosse potuto credere.

LADY WINDERMERE — E' migliore di me.

LORD WINDERMERE (*sorridendo mentre le accarezza i capelli*) — Bambina, tu e lei appartenete a mondi diversi. Il male non è mai entrato nel tuo mondo.

LADY WINDERMERE — Non dirlo, Arturo. Vi è un solo mondo per tutti noi, dove il bene ed il male, il peccato e l'innocenza vanno di pari passo. Chiudere i propri occhi ad una metà della vita per vivere sicuri, è come bendarsi gli occhi per poter camminare con maggior sicurezza su un terreno cosparso di buche e precipizi.

LORD WINDERMERE (*muovendosi con lei*) — Tesoro, perché dici cosí?

LADY WINDERMERE (*sedendosi sul sofà*) — Perché io che avevo chiuso gli occhi alla vita, sono giunta sull'orlo del precipizio e colei che ci aveva separati ...

LORD WINDERMERE — Ma noi non siamo mai stati separati.

LADY WINDERMERE — Non dobbiamo esserlo mai piú. Oh, Arturo, quanto piú mi amerai, tanto piú avrò fiducia in te. Andiamo a Selby. Nel roseto a Selby le rose sono bianche e rosse. (*Entra Lord Augusto dal centro*).

LORD AUGUSTO — Arturo, mi ha spiegato tutto! (*Lady Windermere appare spaventatissima. Lord Windermere trasale. Lord Augusto prende Windermere per il braccio e lo accompagna verso la parte anteriore del palco. Lady Windermere in piedi li osserva con espressione di terrore*). Mio caro amico, mi ha spiegato tutto. Siamo stati tutti molto ingrati con lei. Fu solo per me che essa si recò nell'abitazione di Lord Darlington. Si spaventò udendo che stavamo entrando in casa, si rifugiò nell'altra stanza. Ci siamo comportati da veri bruti con lei. E' la donna che ci vuole per me. La sola condizione che stabilisce è che non abitiamo in Inghilterra. Un'ottima decisione a mio parere. Dannati clubs, dannato clima, dannati cuochi, dannato tutto.

LADY WINDERMERE (*spaventata*) — La signora Erlynne ha ...?

LORD AUGUSTO (*avvicinandosi a lei con un profondo inchino*) — Si, la signora Erlynne mi ha fatto l'onore di accettare la mia mano.

LORD WINDERMERE — Mi congratulo con te. Sposi una donna veramente abile!

LADY WINDERMERE (*prendendo la mano di suo marito*) — Ah, sposate una donna veramente buona.

Le didascalie inserite nel dialogo sono abbastanza diffuse e chiare perché il lettore possa esattamente immaginare come l'azione si svolge entro la cornice del boccascena, fra i limiti fissati dalle estremità laterali del palco, con la presenza « viva » degli attori.

Facciamo ora una supposizione per assurdo. Supponiamo che Oscar Wilde, vivendo oggi, concepisse la stessa situazione in termini di linguaggio radiofonico, escludendo la presenza fisica degli attori e conferendo alle parole un potere evocativo diverso da quello offerto dal teatro. Eliminasse la presenza diretta per immergere i suoi personaggi nel mondo rarefatto dei suoni. Grosso modo, una riduzione radiofonica potrebbe articolarsi cosí:

SIGNORA ERLYNNE — Non avete proprio una buona cera, Lord Augusto. Fate le ore piccole, ciò vi nuoce. Dovreste avere piú cura di voi stesso. (*Pausa*) Addio, Lord Windermere.

LORD WINDERMERE — Signora ...

SIGNORA ERLYNNE (*cambiando tono*) — Lord Augusto, volete accompagnarmi alla carrozza? Potreste portarmi il ventaglio.

(*Le altre battute come nel testo originale sino a*)

SIGNORA ERLYNNE — ... Potreste portare qualsiasi cosa con grazia, caro Lord Augusto. (*Pausa lunga. Voce lontana dal microfono*) Addio, Lady Windermere.

LADY WINDERMERE (*commossa, con slancio, vicina al microfono*) — Addio.

SIGNORA ERLYNNE (*cambiando tono*) — Venite, Lord Augusto?

LORD AUGUSTO — Eccomi. (*Pausa. Porta che si chiude*).

(*Le battute seguenti, fra Lady e Lord Windermere come nel testo, pronunciate vicino al microfono, sino a*)

LADY WINDERMERE — ...le rose sono bianche e rosse... (*Rumore di porta aperta e chiusa. Poi con voce interrogativa*) Lord Augusto ...?

LORD AUGUSTO (*improvviso, con foga*) — Arturo, mi ha spiegato tutto.

LADY WINDERMERE (*dà un grido di spavento. Pausa.*)

LORD WINDERMERE (*trasale*) — Come?

LORD AUGUSTO (*vicino al microfono, confidenziale*) — Mio caro amico, mi ha spiegato tutto ecc. (*fino alla fine della battuta, come nel testo*).

LADY WINDERMERE (*spaventata, da lontano*) — Che cosa? (*Pausa, poi forte vicino al microfono*) La signora Erlynne ha ...?

LORD AUGUSTO — Sí, la signora Erlynne mi ha fatto l'onore di accettare la mia mano.

LORD WINDERMERE (calmo) — Mi congratulo con te. (*Pausa*) Sposi una donna veramente abile.

LADY WINDERMERE (*sollevata, commossa, a bassa voce*) — Ah, sposate una donna veramente buona.

Essendo qui tutto affidato alla parola, la recitazione degli attori deve acquistare in profondità quanto perde in ampiezza, e sottolineare con minuziosa cura i passaggi di tono, le sfumature, i silenzi. I piani sonori acquistano un'importanza sconosciuta al teatro, e introducono nella scena un ritmo affatto nuovo dal quale dipende per gran parte l'efficacia del dialogo: si noti, per esempio, il rapporto fra le battute della signora Erlynne e di Lady Windermere quando la prima si appresta ad uscire, o il valore emotivo dell'improvviso grido di Lady Windermere all'udire la dichiarazione di Lord Augusto (valore potenziato dal silenzio che provoca e dal tono sommesso delle parole successive dello stesso Lord Augusto), o ancora, alla fine l'esclamazione di Lady Windermere che « stacca » nettamente sul tono della battuta precedente restando isolata e come sospesa nel vuoto. L'espressione è stata raggiunta trasferendo l'azione drammatica sul piano del linguaggio puramente sonoro offerto dal mezzo radiofonico.

La televisione si è in un certo senso affiancata al linguaggio radiofonico: fra le diverse soluzioni che in partenza le si presentavano, questa era la più semplice, e sarebbe stato assurdo pretendere che un regista televisivo in una simile condizione si orientasse altrimenti. Ma v'è stato anche chi ha sostenuto la legittimità di questo connubio, prescindendo dalle ragioni pratiche che l'avevano determinato. Fra gli altri, Dennis Johnston, direttore dei programmi della B.B.C., ha creduto di poter affermare che « la televisione non è una rappresentazione teatrale fotografata, né un film sonoro, ma una trasmissione visiva ». « Di conseguenza — ritiene il Johnston — la tecnica che esso impiega è quella del suono, e perciò i lavori piú adatti alla trasmissione televisiva sono i radiogrammi. Le migliori trasmissioni sono basate su opere scritte originariamente per il solo ascolto ».

Si può osservare subito che il fatto di essere i radiogrammi i lavori piú adatti alla trasmissione (o meglio sarebbe dire: alla riduzione) televisiva, non basta per dimostrare che quella della televisione è una tecnica del suono piú che non sia una tecnica basata in egual misura sulla visione e sul suono. Ma, per chiarire a fondo il problema, è meglio riprendere la nostra esemplificazione, immaginando in quale modo la scena del *Ventaglio di Lady Windermere* potrebbe essere trasmessa dallo studio di una emittente televisiva. Scegliamo la via piú semplice e supponiamo che la ripresa avvenga mediante due macchine in un ambiente ricostruito nel normale spazio dello studio, con la consueta attrezzatura visiva e sonora (lampade, riflettori e microfoni) di cui lo studio stesso può disporre. Escludiamo quindi il ricorso a mezzi esterni (che, del resto, qui non sarebbero necessari) e non contempliamo il caso di una trasmissione di carattere eccezionale, che sarebbe pur sempre possibile ma che non sposterebbe affatto i termini della questione.

Ecco, dunque, come potrebbe essere impostata la sequenza televisiva, tenendo conto del fatto che siamo in trasmissione « diretta » e

quindi nella necessità di eseguire il montaggio delle inquadrature nell'istante stesso in cui le due macchine alternativamente le riprendono. E la televisione « diretta » è da alcuni appunto ritenuta l'unica ed autentica televisione, l'unica che abbia la possibilità di creare un linguaggio autonomo. (Le abbreviazioni sono quelle solitamente usate nelle sceneggiature cinematografiche).

1 - P. M. — Signora Erlynne.	Erlynne — Non avete proprio una buona cera, Lord Augusto. Fate le ore piccole, ciò vi nuoce...
2 - P. M. (*ang. corrisp.*) — Lord Augusto, lievemente impacciato, la guarda senza sapere che rispondere.	
3 - P. M. (*come n.* 1) — Signora Erlynne. Volge il capo a sinistra.	Erl. — Dovreste avere più cura di voi. (*Pausa*) Addio, Lord Windermere
4 - P. A. (*ang. corrisp.*) — Lord e Lady Windermere. Lord Windermere si inchina.	
5 - P. M. — La signora Erlynne si inchina lievemente, poi si avvia a sinistra verso l'uscita, seguita da *panoramica*. Giunta presso la porta, in F. I., si volta.	Erl. — Lord Augusto non vorreste accompagnarmi alla carrozza? Potreste portarmi il ventaglio. Lord Windermere (*f. c.*) — Lasciate che ve lo porti io. Erl. — No, desidero Lord Augusto ... Non volete portare il ventaglio, Lord Augusto?
6 - P. M. — Lord Augusto.	Lord A. — Se davvero vi fa piacere, signora Erlynne.
7 - P. M. — Signora Erlynne. Si volta e fa per aprire la porta, ma si arresta, e guarda in altra direzione, verso L. W.	Erl. — Certo che mi fa piacere ... caro Lord Augusto.
8. - P. P. — Lady Windermere guarda verso la macchina.	

9 - P. P. — Signora Erlynne (*controcampo*). Carrello indietro sino a P. A. Entra in campo da destra Lord Augusto. La signora si riscuote, apre la porta e si avvia seguita da Lord Augusto.

10 - P. P. — Lady e Lord Windermere. Lady Windermere si riprende, poi guarda il marito.

Lady W. — Sono certa che non avrai piú nulla da dire contro la signora Erlynne, Arturo.

Lord W. — E' migliore di quanto si fosse potuto credere.

Lady W. — E' migliore di me.

Lord W. si avvicina a Lady W., le accarezza i capelli.

Lord W. — Bambina, tu e lei appartenete a due mondi diversi Il male non è mai entrato nel tuo mondo.

11 - P. P. — Lady Windermere di fronte, Lord Windermere di spalle.

Lady W. — Non dirlo, Arturo. Vi è un solo mondo per tutti noi, dove il bene e il male vanno di pari passo. Non si possono chiudere gli occhi ad una metà della vita.

Lord W. — Tesoro, perché dici cosí?

12 - P. M. — Lord e Lady W. l'uno di fronte all'altra.

Lady W. — Perché io avevo chiuso gli occhi alla vita e colei che ci aveva separati...

Lord W. — Ma noi non siamo mai stati separati.

13 - P. P. (*come l'11*) — Lady W. lo abbraccia.

Lady W. — Non dobbiamo esserlo mai piú. Oh, Arturo, quanto piú mi amerai tanto piú avrò fiducia in te.

14 - P. M. (*come il 12*).

Lady W. — Andiamo a Selby. Nel roseto di Selby le rose sono bianche e rosse. (*Si ode improv-*

viso il rumore di una porta che si apre e si chiude).

I due si sciolgono dall'abbraccio. Restano interdetti, e guardano verso la porta. Lady W. mormora

— Lord Augusto ...

Lord A. (*f. c.*) — Arturo, mi ha spiegato tutto!

Lady W. sobbalza e dà un grido di spavento. Lord W. trasale.

Lord W. — Che dici?

15 - F. I. — Lord Augusto.

Lord A. — Mio caro amico, mi ha spiegato tutto.

Si sposta verso destra accompagnato da carrello, sino a che la macchina non inquadra anche, di spalle, Lord e Lady W., quest'ultima alla estrema destra. Giunto accanto a Lord W., lui viene avanti, verso la macchina.

Lord A. — Siamo stati molto ingrati con lei. Fu solo per me che essa ...

Escono di campo a sinistra. Rimane in campo Lady W. in F. I., che li segue con lo sguardo.

(*f. c.*) ... si recò nell'abitazione di Lord Darlington. Si spaventò udendo che stavamo entrando in casa, si rifugiò nell'altra stanza. Ci siamo comportati da veri bruti con lei. E' la donna che...

Macchina carrella avanti sino a P. P. di Lady W.

... ci vuole per me. La sola condizione che stabilisce è che lasciamo l'Inghilterra.

Lady W. non riesce a frenare la sua emozione, scatta.

Lady W. — La signora Erlynne ha ...?

16 - P. A. — Lord A. di fronte, Lord W. tre quarti di spalle. Lord A. si volta verso destra, si inchina.

Lord A. — Sì, la signora Erlynne mi ha fatto l'onore di accettare la mia mano.

17 - P. P. (*come fine* 15) — Lady W. appare sollevata.

18 - P. A. (*come* 16) — Lord W. stringe la mano di Lord A.

Lord W. — Mi congratulo con te. Sposi una donna veramente abile ..

Entra in campo da destra Lady W. che si avvicina al marito, lo guarda con dolcezza. Macchina carrella avanti, sui due, escludendo (o sfocando) Lord A. Lady W. prende la mano del marito. Panoramica in basso sul particolare

Lady W. — Ah, sposate...
...una donna veramente buona.

Dissolvenza di chiusura.

La presenza delle immagini ha spostato l'azione su binari diversi da quello radiofonico. Dei piani sonori sui quali si basava l'efficacia della sequenza radiofonica non è rimasta traccia: le battute di addio fra la signora Erlynne e Lady Windermere si sono rivelate inutili e sono state soppresse, il grido di spavento di Lady Windermere non ha piú bisogno di essere sottolineato da una pausa per acquistare un valore emotivo, ma può essere preparato, e potenziato *a priori* dalla espressione del viso, e la battuta di Lord Windermere che vi aggancia senza intervallo gli dà maggior rilievo prolungandone l'effetto, mentre la battuta finale di Lady Windermere (« sposate una donna veramente buona ») trova nel particolare delle mani che si stringono quel complemento espressivo che alla radio era stato ottenuto con un artificio sonoro. Questi tre punti basilari danno la misura della differenza esistente fra i due linguaggi, ma anche astraendo dai dettagli non sarà difficile notare quale diversa profondità abbiano le parole sfruttate soltanto come possibilità sonora e quelle continuamente riferite ad una successione di immagini che ne stabiliscono l'origine fisica e creano un nuovo contrappunto visivo-sonoro.

E' evidente che qui ci troviamo dinanzi non ad un linguaggio radiofonico (e nemmeno ad un linguaggio teatrale, anche se si può ancora avvertire l'influenza del palcoscenico), ma ad un linguaggio cinematografico. Che questo linguaggio, poi inserendosi in una trasmissione televisiva e rispettando le esigenze pratiche della televisione, non possa aspirare in alcun caso all'autonomia dovrebbe essere altrettanto evidente. A meno che l'autonomia non consista nel minor grado di espressività potenziale che esso rivela nei confronti del linguaggio — diciamo cosí — originario. L'esigenza del montaggio « istantaneo » e la difficoltà di far entrare in funzione una macchina (con una nuova inquadratura) non appena la prima ha esaurito il

suo compito, costringono infatti il regista televisivo a semplificare notevolmente la sequenza ed a rinunciare — con ogni probabilità — ad una parte della sua efficacia espressiva, pur avvalèndosi egli degli identici mezzi di cui si avvale un regista cinematografico. Una lettura attenta dello schema di sceneggiatura riprodotto piú sopra permetterà di scoprire le numerose soluzioni « di comodo » che si sono dovute adottare per la pratica impossibilità di disporre di inquadrature diverse da quelle indicate. Talvolta è stata raggruppata di una sola inquadratura (la n. 9, per esempio) un'azione che aveva bisogno di respiro e movimento maggiori, tal'altra sono stati usati movimenti di macchina (per esempio nella n. 15, o nella stessa n. 9) che potevano essere proficuamente sostituiti da due o tre inquadrature diverse, tal'altra ancora l'azione è stata « strozzata » con un attacco improvviso mentre avrebbe dovuto essere piú dettagliata e snodarsi in alcune inquadrature di collegamento (come nel passaggio dal n. 17 al n. 18). Con il montaggio « istantaneo », inoltre, il ritmo della sequenza — una volta che si fosse sul piano della realizzazione e per quanto accurate fossero state le prove — non potrebbe non soffrirne: la sua stessa aleatorietà si risolverebbe in un danno di cui è impossibile valutare l'ampiezza in anticipo.

Qui possiamo riprendere il discorso fatto da René Clair. « Un film drammatico si basa su diverse centinaia di inquadrature differenti, dalla cui successione nasce il movimento e lo stile dell'opera... Ora le condizioni tecniche della televisione diretta, che non consentono un simile lusso di inquadrature, tendono a far scivolare lo spettacolo verso una convenzione semiteatrale dalla quale sarà piú tardi difficile liberarsi ». L'impaccio della televisione « diretta » inciderà sempre negativamente sulla sostanza dello spettacolo trasmesso, e se anche non si affiderà piú, domani, ad una « convenzione semi-teatrale » non potrà mai sostituirsi alla precisione ed alla « completa » efficacia del film. La televisione « diretta » potrà al massimo produrre una sottospecie di cinema, il che val quanto dire (e non è soltanto un gioco di parole) una sottospecie di televisione. Pur rispettando tutte le esigenze della trasmissione televisiva, uno spettacolo di questo genere potrà dirsi compiutamente realizzato soltanto quando farà perno sulla registrazione cinematografica, ossia sulla televisione indiretta. La tecnica visivo-sonora è — a differenza di quella esclusivamente sonora — troppo complessa per potersi sviluppare sull'unica base dell'improvvisazione.

Fernaldo Di Giammatteo

Note

L'irritabile cineteca

Riceviamo la seguente lettera aperta:

Egregio Direttore,

La Rivista « Bianco e Nero » ha recentemente pubblicato tre scritti (vedi n. 6, 7, 8) riguardanti il problema della Cineteca di Stato, nei quali, per affermare la necessità di quest'ultima, si fanno apprezzamenti sull'opera della Cineteca Italiana, che richiedono per l'esattezza, una messa a punto.

Dalle generiche affermazioni del primo articolo da Lei firmato, secondo le quali le sia pur « lodevolissime » iniziative private (quale appunto la Cineteca Italiana) alimentano tuttavia i « residui di una mentalità dilettantistica e superficiale », si passa, nel secondo articolo a firma di Franco Venturini, a citare chiaramente la Cineteca Italiana, con ogni sorta di gratuite asserzioni sul carattere della sua attività, per giungere infine, nel terzo articolo a firma Giorgio Trentin, addirittura alla denuncia delle finalità commerciali che ispirerebbero la opera delle « cineteche private italiane ». A chi intenda alludere con quest'ultima definizione, graziosamente tenuta al plurale, è ovvio se si tien conto del solo fatto che tanto Giorgio Trentin, quanto Franco Venturini (che ha almeno il coraggio di citare apertamente la Cineteca Italiana) appartengono alla Direzione di quel Centro Cinematografico dell'Università di Padova che scatenò un finimondo contro la Cineteca Italiana, per il semplice fatto che questa si era rifiutata di inviare a Padova i propri film « sine conditio ». E' noto infatti che la Cineteca Italiana è strettamente legata a uno statuto internazionale (quello della F.I.A.F.) che definisce, in modo esatto, la natura *non commerciale* delle Cineteche e dei loro rapporti con tutte quelle associazioni che intendono proiettarne i film. E' inutile chiarire qui, nei particolari, e per l'ennesima volta, la necessità di questa posizione adottata internazionalmente dalle Cineteche, e che trova consenzienti anche i produttori e distributori di film (ciò che è non indifferente) ai fini della salvaguardia del patrimonio culturale cinematografico. Vogliamo solo ricordare che Giorgio Trentin inviò persino un memoriale contro la Cineteca Italiana al Governo, col risultato di vedersi poi smentito al Congresso dei Circoli del Cinema di Bologna (19-20 marzo

1949), dove venne votata all'unanimità una contro-mozione, pure inviata al Governo, nella quale si riconosceva e si approvava la posizione della Cineteca Italiana.

Oggi, a quattro mesi di distanza, gli stessi argomenti vengono ripresi sulla Rivista ufficiale del Centro Sperimentale di Cinematografia, confortati anche da una postilla nella quale il Direttore dichiara di concordare con essi. Parrebbe dunque che per gli autori degli articoli in questione il modo migliore per aiutare la cultura cinematografica in Italia sia denigrare sistematicamente quanto da altri è stato fatto e raggiunto. E poste queste poco obbiettive premesse si prospetta l'ipotesi di una cineteca ideale, prescindendo da quelle che sono le piú elementari difficoltà che determinano il problema. Chi non saprebbe immaginare una cineteca perfetta, con decine di migliaia di film, moviole a disposizione del pubblico, copie a disposizione di tutti i circoli del cinema? Anche immaginare che lo Stato possa fare tutto questo è facile: lo Stato ha i mezzi necessari. Questo modo di parlare, che è quello degli articoli pubblicati su « Bianco e Nero » è, occorre dirlo, parlare dilettantesco o voler ignorare la realtà. Non v'è altra alternativa. Perché sostenere l'assioma che il denaro fa le cineteche, cioè « raccoglie » i film, è un assurdo. Al contrario, nei tre articoli non si fa parola dei veri problemi che rendono difficile se non quasi impossibile l'istituzione, oggi, di una « vera cineteca ».

Dispiace a molti Circoli che la Cineteca Italiana non abbia *La Folla* di King Vidor? Si pensa forse che la Cineteca Italiana non voglia questo film nei suoi archivi? Si vuol lasciare intendere forse che la sequenza del funerale nella copia del *Vampiro* di Dreyer, proiettata a Roma, venne tolta dal film perché non piaceva al Conservatore della Cineteca Italiana? Credono veramente, in buona fede, gli autori degli articoli sopra citati, che basti un po' di denaro per acquistare una copia del film *La Folla* e in generale di tutti i film interessanti la storia del cinema, e che anche legalmente acquistati (presso chi?) o tenuti legalmente dai proprietari in deposito presso una cineteca, si possano tutti indifferentemente e in qualsiasi momento proiettare in pubblico, sia pure attraverso una associazione non commerciale? Perché non si parla su « Bianco e Nero » delle difficoltà che oggi esistono per ottenere film retrospettivi e ancora piú per conservali? Dei problemi giuridici, di diritti di proprietà e altri, che la riesumazione dei vecchi film comporta?

L'unica proposta che si avanza è quella del deposito obbligatorio delle copie dei film presso l'auspicata Cineteca di Stato. Prescindendo dal fatto che si otterrebbero solo i film da oggi in poi, e non mai quelli di ieri, se non ricercandoli presso qualche « dilettante » che li ha salvati dal macero, perché non dire francamente che questa obbligatorietà del deposito nessun governo, né italiano né straniero, almeno sino ad oggi, si è mai sentito di proporre o è riuscito ad ottenere? E questo per non dire di quei pochi film che il Centro Sperimentale di Cinematografia riuscí a farsi depositare prima della guerra, film che an-

darono perduti per incuria, e non solo per eventi bellici. (Già nel 1940 la copia, nuova in origine, di *Sinfonia Nuziale* era, a detta degli stessi dirigenti del Centro, in stato improiettabile, né si era pensato di farne un controtipo, senza parlare poi della perdita inestimabile di vecchi film italiani in copia unica, come *Sperduti nel buio*.

La verità è una sola: che la conservazione dei film, dopo il periodo di normale sfruttamento, è un problema complesso e per molti casi tuttora insolubile, anche con molti mezzi economici. La Cineteca del « Museum of Modern Art » di New York, che è un'ente « privato », sebbene faccia parte della Fondazione Rockfeller, manca di moltissimi film che non riesce a procurarsi non certo per mancanza di denaro. La esperienza ha dimostrato, in oltre venti anni di attività, che le cineteche dovute all'iniziativa privata, sia pur controllata dallo Stato, e in molti casi finanziate, come è appunto la Cineteca Italiana, si prestano meglio alla conservazione di film retrospettivi, oltre il periodo del normale sfruttamento, per la stessa natura giuridica del deposito, che non è una alienazione come richiederebbe logicamente lo Stato. La Cineteca Italiana è oggi l'unico ente nazionale che dalla sua fondazione, malgrado la guerra e le difficoltà finanziarie, non abbia perduto un metro di pellicola, ma anzi si sia continuamente arricchito di nuovi depositi, e sia oggi un efficiente servizio di pubblica utilità culturale

Per quanto riguarda poi i Circoli del Cinema (che non sono beninteso il solo aspetto dei problemi e delle esigenze della cultura cinematografica) non si dimentichi che la maggior parte di essi hanno potuto nascere e svilupparsi per merito della Cineteca Italiana, la quale non cesserà di appoggiarli fintantoché la loro attività non sconfini su un terreno commerciale o paracommerciale.

Valga infine, per tutta risposta alle accuse mosse da voci inconsulte, la notizia che l'ultimo Consiglio di amministrazione della Cineteca Italiana ha preso in esame e approvata la proposta di concedere ai Circoli del Cinema per l'anno 1949-1950, tramite la loro Federazione, film retrospettivi a titolo completamente gratuito, senza neppure il rimborso delle spese.

Questo a semplice chiarimento e rettifica di quanto affermato nei riguardi della Cineteca Italiana nei tre articoli sopracitati.

La Cineteca Italiana

Roma 22 ottobre 1949

p. c. c. al testo redatto dal Cons. d'Amm. della C. I.
Cineteca Italiana - Milano
(*Il conservatore*)
F.to: ROGNONI

Dice il proverbio: la gallina che canta ha fatto l'uovo. E' il caso della Cineteca Italiana *e dei suoi striduli « coccodé » che abbiamo più sopra riportati. E non perché la lettera ci sia giunta in plico raccoman-*

dato, con forma perentoria e solennità ultraburocratica, ma perché vale davvero la pena di far conoscere ai lettori, che hanno seguito la nostra campagna per una cineteca di Stato, un documento cosí interessante dal punto di vista psicologico.

Negli articoli apparsi su questa Rivista nessuno ha mai pensato di « denigrare sistematicamente » quanto è stato fatto da chicchessia in prò della cultura cinematografica. L'aver scritto che la cosiddetta « filologia cinematografica » conserva ancora residui di « una mentalità dilettantesca e superficiale », e averne portati alcuni esempi, non si sa perché debba dispiacere ai dirigenti della Cineteca Italiana, *che nessuno aveva tirato in causa né direttamente né indirettamente. Tanto meno è stato scritto (e questo è il primo coccodè!) che le cineteche private e la cineteca italiana « alimentano » tali residui. Rileggano gli amici di Milano la nota* Per una vera cineteca *apparsa sul n.* 6 *di quest'anno della Rivista e dovranno darci ragione. Nella quale nota la* Cineteca Italiana *non è stata nominata non per mancanza di coraggio (pur non essendo degli eroi, fino a qua, via, ci saremmo arrivati!) ma perché non ce n'era ragione. L'amico Rognoni, del resto, il Conservatore, è stato invitato l'anno scorso a tenere a Roma alcune lezioni a quel corso di filmologia che, come si sa, è anche emanazione del Centro Sperimentale. Egli d'altra parte ricorderà benissimo che qualche anno fa i « filologi dilettanti » di cui si discorre nell'articolo di* Bianco e Nero *fecero una dotta discussione a base di induzioni su testi « classici » circa la nazionalità di* Joris Ivens, *quando bastava scrivergli una cartolina postale e risolvere cosí il brillante problema erudito.*

Tutti gli scritti di Bianco e Nero *han sostenuto l'esigenza di una cineteca di Stato con fini e compiti diversi da quelle private, pur riconoscendo le benemerenze di queste e l'utilità che lo Stato seguiti a finanziarle. E allora, di che si lamentano gli uomini del Consiglio di Amministrazione ecc., ecc.? Forse del fatto che Giorgio Trentin ha scritto che le cineteche private « tendono ad impostare il loro rifornimento ai circoli su un piano commerciale »? Ma non fu proprio uno di loro a denunciare, credo anche pubblicamente, un'istituzione consorella per una ragione simile? E la lettera che riportiamo non chiude, forse, dando la notizia che il Consiglio ecc.* ha approvato la proposta di concedere ai circoli del Cinema per l'anno 1949-50 film retrospettivi a titolo completamente gratuito?

Tutto ciò, comunque, non ci interessa come l'irritabilità ingiustificata dei dirigenti la Cineteca Italiana.

Noi seguiteremo a sostenere la nostra tesi: accanto alle cineteche private che compiono un'opera importante e necessaria come la divulgazione della cultura cinematografica, *paragonabili in un certo senso alle biblioteche circolanti, è necessario che vi sia una cineteca di Stato col compito di* raccogliere e conservare per la possibile documentazione degli studiosi le piú importanti opere cinematografiche.

E' questo e solo questo che dà fastidio alla Cineteca Italiana, *i cui meriti nessuno contesta, ma la cui mentalità, prettamente monopolistica, seguiteremo a combattere nell'interesse della cultura cinematografica, come abbiamo sin'ora fatto su questa Rivista e nei congressi dove ci siamo scontrati con i suoi zelatori sempre pronti a rizzar le orecchie appena si parla di una* Cineteca di Stato.

Da ultimo, e per caso non personale, i Signori Consiglieri ecc. che cercano di fare insinuazioni sul conto degli altri, sappiano che i film della Cineteca del Centro non si sono dispersi per incuria all'epoca dell'occupazione tedesca (chi scrive queste righe intanto, aveva abbandonato da lungo la direzione dell'Istituto), ma perché il Commissario ministeriale d'allora e il suo dipendente non riuscirono a salvare tutto il materiale del Centro dal trasferimento al Nord (non era facile e per quello che salvarono bisogna essere loro riconoscenti) è là purtroppo, i film della Cineteca subirono il saccheggio di privati e non tutti fu possibile, in seguito, ricuperare.

La situazione di Roma non era quella di Milano. E' chiaro?

L. C.

Documenti

Quattro lettere di Méliès

Lo studio della storia del cinema si evolve. All'interesse per le grandi sintesi, fa seguito una tendenza per le monografie dedicate ad una scuola, una personalità, un'epoca, che vengono a ristabilire un equilibrio riguardo alle basi del giudizio critico e storico.

Questi saggi scrutano in pronfondità il loro soggetto con l'aiuto di una documentazione dettagliata e di fonti molteplici. Essi rivelano sopratutto dei documenti inediti, ignorati e negletti dai primi storici del cinema, o la cui divulgazione — potrei citare personalmente parecchi casi — è stata ostinatamente rifiutata. Documenti del genere hanno recentemente polverizzato delle credenze considerate ormai come acquisite e delle posizioni che alcuni ritenevano definitive.

Quest'evoluzione è dunque opportuna, necessaria e conviene favorirla. Quando si sarà accumulato tutto il materiale che si può sperare di salvare. allora tornerà il tempo della sintesi!

Una delle personalità finora studiàte piú seriamente è quella di Méliès, il grande primitivo francese. Oltre ai capitoli dedicati alla sua curiosa personalità e alla sua opera multiforme nelle varie storie del cinema, gli sono stati consacrati degli studi particolari e le sue memorie sono state pubblicate (1).

Rimangono tuttavia sul suo conto dei documenti inediti la cui pubblicazione sarebbe utile. Essi aiuterebbero a precisare fatti ed idee relativi alla figura, le teorie e le opere di colui che fece entrare il cinema nel dominio della fantasia e distinse con straordinaria perspicacia le possibilità del film per la rappresentazione dell'impossibile e la creazione dell'illusione della realtà.

In attesa che la Società per la storia del cinema, in formazione, possa pubblicare tali documenti nei suoi bollettini, non esito ad affidare a Bianco e Nero *quattro lettere fra quelle che il regista di La*

(1) Specialmente: Bessy Maurice e Lo Duca: *Georges Méliès Mage*, Paris, Prisma. Le Memorie di Méliès furono pubblicate nei nn. 40-44 di « Cinema » Roma, 1937, in italiano e in francese, nell'opera sopra citata.

Conquête du Pole *mi indirizzò dal 1932 alla vigilia della sua morte nel castello di Orly nel gennaio 1938. Esse trattano della sua situazione materiale degli ultimi anni, sulla quale furono scritti numerosi particolari inesatti; delle sue idee, e infine, di alcuni suoi film.*

Rinuncio ad aggiungere un commento a questi documenti. Essi parlano da sé. E' abbastanza curioso tuttavia rilevare quale freschezza di scrittura, quale posizione netta — anche se talvolta erronea —, quale ricordo preciso, contrariamente a quanto si è affermato, e quale tenerezza talora severa e perfino ironica, Méliès manifestasse o conservasse per le sue vecchie opere testimoni dell'epoca eroica del film.

Carl Vincent

Paris le 27 Juin 1932

Cher Monsieur,

Mr. Druhot, rédacteur en chef de « Ciné-Journal » me communique votre article du 24 courant dans l'« Indépendance Belge ». Permettez moi de vous remercier de l'intérêt que vous avez bien voulu prendre à la situation actuelle d'un des plus anciens pionniers du cinéma.

Certes, je suis très fier du titre de « premier cinéaste » qui m'est décerné ainsi que de ceux de « Jules Verne du cinéma » et de « créateur du spectacle cinématographique » qui m'ont été donnée publiquement dans nombre de banquets et cérémonies par Mr. Lumière en personne. C'est lui-même qui m'a remis, en présence du Ministre de l'Instruction Publique, les insignes de la Légion d'Honneur, et a chaque occasion de nombreux orateurs rappellent « les immenses services rendus à l'industrie cinématographique par Georges Méliès, auquel les grandes firmes cinématographiques doivent leur fortune ».

Tout cela est bel et bon; en attendant, ruiné par la guerre et une suite invraisemblable de fatalités auxquelles je pouvais absolument rien opposer, malgré ma lutte opiniâtre et sans faiblesse, je suis non pas dans une situation voisine de l'*indigence* (souligné dans le texte) mais dans une situation très pénible à mon âge (71 ans) car je tiens un kiosque à jouets dans la gare de Montparnasse à Paris (depuis 10 ans) où j'ai grand peine à assurer mon existence, celle de ma femme et celle de ma petite fille âgée de 9 ans que j'ai recueillie après la mort prématurée survenue à 42 ans de ma fille ainée.

Jamais un jour de repos, en plein air par tous les temps, hiver comme été, tenu prisonnier 15 heures par jour, même les dimanches et fêtes ;jamais libre avant 10 h. du soir, ne pouvant sortir ni assister à aucun spectacle, sans chauffage l'hiver dans une boutique ouverte à tous les vents, vous vous rendez compte de ma vie, je pense. Certes ce n'est pas gai. De plus la gare est mauvaise; on n'y travaille guère qu'en Juillet et Août, saison des bains de mer en Bretagne; bref dans

l'ensemble on gagne juste de quoi ne pas mourir de faim. Cette année avec la crise cela devient terrible. Tout cela est fort pénible, mais croyez bien que j'ai conservé tout mon calme, tout mon énergie et toute la dignité que j'ai toujours montrée. Je n'ai rien d'un « clochard » ni les apparences d'un miséreux. Je souffre en silence voilà tout.

On a en effet parlé souvent de me constituer une rente à l'instar de ce que les Américains ont fait pour Le Roy et Lauste mais ceci est toujours resté à l'état de promesse. Enfin on semble vouloir s'en occuper prochainement. Il serait temps car je suis bien fatigué quoique très vert encore, par cette existence de prisonnier je dirais presque de « mollusque » moi qui ai toujours été et suis encore l'activité même. Esperons que cette fois je pourrai sous peu reconquérir mon ancienne liberté.

Merci encore et cordialement votre

G. Méliès

Orly, jeudi 21 Janv. 1937.

Cher Monsieur,

Ne vous alarmez pas de cette avalenche de lettres; cela vient uniquement de ce que je vous avais écrit, il y a deux jours, un véritable jüornal (simple profession de foi de ma part) pour vous fixer complètement sur ma manière personnelle de comprendre le cinéma. Depuis je viens de recevoir votre lettre du 19; nos lettres se sont donc croisées, le « journal » en question étant déjà mis à la poste. Je vous y donne la raison pour laquelle je ne désire pas entreprendre de polémique sous mon nom parce que je suis maintenant l'obligé de la corporation cinématographique. Les dirigeants de cette corporation trouveraient étrange que je me permette d'émettre des principes contraires à leur manière de faire quoique, pourtant ils auraient grand intérêt à revenir aux saines méthodes qui furent les notres. Je suis certain que le cinéma périclite entre les mains non d'*artistes* mais d'*ouvriers du film*. Ceci dit, rien ne vous empêche de tourner la difficulté en reproduisant non ma lettre mais une interview fictive d'une des plus anciens pionniers du cinéma.

Maintenant à part que la pension qui m'est servie est devenue tout à fait mince et même insuffisante à cause de la devaluation ne vous mettez pas en tête que je mène ici une vie *miserable*. J'ai supprimé philosophiquement toutes les dépenses non indispensables mais notre vie materielle n'a rien de pénible. Nous sommes les seuls habitants du Château parfaitement chez nous avec un bel appartement, un parc splendide et non dépendant de personne. Vous voyez que cela n'a rien de commun avec les habituelles maisons de retraite avec dortoirs, réfectoires, réglements, jours de visite etc.

Je m'occupe beaucoup ayant conservé toute mon activité et n'ai pas le temps de m'ennuyer. Nous avons une salle de projection et quelques films.

J'ai la tranquillité et c'est le principal. La carte postale incluse vous donnera une idée de ma demeure actuelle. En somme nous vivons comme les propriétaires du domaine sans en avoir les charges mais aussi hélas sans pouvoir faire de sorties trop couteuses à présent donc quelque peu prisonnier tout en étant libres comme l'air. Situation paradoxale, n'est ce pas?

C'est d'ailleurs cette impécuniosité qui m'a empêché d'aller à Bruxelles lors de votre invitation et je l'ai bien regretté. J'ai du m'excuser comme j'ai pu; je n'aime guère à crier sur les toits ce qui m'afflige.

G. MÉLIÈS

Orly le 16 Janv. 1937

Cher Monsieur,

Je mettrai à la poste aprés-domain lundi un colis postal recommandé à votre adresse contenant divers documents. Comme photos de féeries je n'ai plus grand chose de bon, les meilleures, comme je vous l'ai écrit, m'ayant été déspuis longtemps subtilisées.

Mais avec les parties (qui m'intéressent seul) de la « Révue du Cinéma » (1) spécialement consacrées à un gala, donné à la salle Pleyel avec certaines de mes vues retrouvées par hasard, gala qui eut, en 1929, un succès considérable, je vous ai composé une brochure dans laquelle vous trouvez sans doute quelques renseignements intéressants. Le premier article signé de Paul Gilson du « Journal » est pas mal fantaisiste et amphigourique. J'ai toujours appris en rhétorique que la clarté est la première qualité du style! Il faut croire que nos jeunes contemporains dits de l'« avant-garde » ne pensent pas ainsi. Mais l'article est illustré de croquis et de vues que je ne possède plus c'est en cela qu'il peut avoir un certain intérêt. Vous y trouverez aussi des extraits d'une chronique que j'ai écrite (il y a 30 ans) et il est bien certain que mes appréciations d'alors n'ont plus cours, tout au moins partiellement, pour les films actuels. En tout cas il est intéressant de voir là comment je comprenais le cinéma et comment on le comprend aujourd'hui où le film n'est plus composé par un auteur unique mais où il est le produit de la collaboration de très nombreux techniciens (trop nombreux) ce qui a pour effet de nous donner des films « standard » tous batis à peu près sur le même modèle et bien peu souvent des films originaux .

Etant d'abord caricaturiste, peintre, dessinateur et homme de théâtre, j'avais vu tout de suite dans le cinéma naissant un moyen

(1) Si tratta del n. 4, 1ª Serie, 15 ottobre 1929, N. R. F., Paris.

nouveau d'exprimer et de réaliser les fantaisies qui me venaient à l'esprit et surtout un moyen de réaliser tout ce qui était impossible au théâtre. Pour moi je considère encore la cinéma comme n'étant pas le théâtre et je trouve absurde de reproduire à l'écran toutes les pièces et les romans en vogue qui n'ont pas été composés pour cela par leurs auteuers.

Le cinéma est c'est là ce qui fait sa force a des moyens de réalisation et de mise en scène bien superieurs à ceux du théâtre; mais la musique mécanique et les voix dénaturées par les hauts parleurs ne vaudront jamais un bon orchestre et le bons artistes « en chair et en os ». Tel est mon avis quoique j'admire au point de vue scientifique exclusivement toutes les inventions et lès perfectionnements modernes. Mais je regrette qu'il n'y ai plus que peu de créateurs originaux laissant de côté le théâtre et faisant résolument du cinéma dans lequel l'important est le mouvement, l'action et non un dialogue écourté que l'on comprend souvent mal, qui oblige les acteurs à l'inaction et le metteur en scène a faire tourner les décors en tous sans prendre des vues sous tous les angles, à faire des gros plans etc., pour donner un semblant de mouvement. Tout ceci est faux et enlève aux images toute apparence de réalité. Ajoutez à cela les montages rapides faisant voir simultanément des roues de chemins de fer, des usines, des visages, des catastrophes, des bateaux superposés ou marchant à une allure vertigineuse. Nous arrivons alors à une absurdité fatigante, étourdissante, éblouissante mais beaucoup plus inepte encore que mes fantaisies! et ce n'est pas peu dire. Mais dans la féerie c'est permis! Tandis que dans des comédies ou des drames comment le spectateur pourrait il être pris par l'action et croire comme au théâtre que ce qu'il voit est vrai devant cet débouchement de truquages absurdes qui n'ont aucune raison d'être admis, qui sont obligatoires dans le film parlant qui a enlevé au cinéma son agrément principal, la rapidité de l'action et sa fantaisie. Ouf! je suis soulagé! Assez d'opinions personnelles. Les producers me maudiraient!

Vous trouverez aussi le scénario complet du « Voyage à travers l'impossible », l'un de mes prospectus de réclame pour « Le Royaume des fées » (Fairyland) de ma maison de New York et vous verrez que comme les américains je n'hésitais à proclamer mes pièces « The Most wonderful in the world ». Je ne pouvais rester en arrière chez les Yankee. De plus diverses maquettes que je composais sur mes genoux dans les coulisses du Robert Houdin et une nomenclature avec dates de mes grandes productions...

G. Méliès

Orly 4 fevrier 1937

Cher ami,

. . . .

J'ai été convoqué hier au cinéma Marignan, Champs Elysées, par la Cinémathèque française. J'ai eu la surprise et le plaisir d'y voir

projeter un exemplaire tout neuf de mon « Voyages dans la lune ». On a retrouvé à New York le négatif de ce film et c'est la Société Kodak de Rochester qui en a exécuté la positif. Or ici en France on n'avait pu retrouver que des morceaux de ce film en fort mauvais état, au surplus...

...C'est un film de 1902, le premier ayant une certaine importance de durée, quand on en était encore aux films de 40 à 50 mètres. Comme il avait été surcopié sans vergogne par cinq maisons américaines, Essanay, Edison, Lubin, Vitagraph et Carl Leamle, et comme celles ci avaient à l'époque inondé de copies tous les cinémas du monde, cet acte de piraterie m'empêcha de réaliser un bénéfice mais eu pour effet de ma faire une réclame considerable? A quelque chose malheur est bon! En tout cas c'est ce qui a fait que le film est resté célèbre dans les annales cinématographiques et qu'on en parle encore après 35 ans, en le citant comme un chef d'oeuvre. Erreur d'ailleurs. Erreur! J'ai fait beaucoup mieux par la suite mais c'était le premier film s'évadant délibérement du documentaire ou des vues à poursuite pour se lancer dans la fantaisie.

. . . .

Les premiers reportages d'actualité truqués, exécutés au studio, datent tout à fait de mes débuts. « Les scaphandriers visitant l'épave du Maine » portent le n. 147 de mon catalogue — sur 3.800 environ — c'est une vue qui fut faite en 1898. Elle ne comportait que 65 pieds et date vraiment de l'enfance du cinéma. De même pour « l'Éruption du Mont Pélé » premier essai de reconstitution, en atelier d'une éruption avec fumée, feu, pierres, cendres, lave et mer couverte d'épaves, le tout exécuté sur des constructions en rélief plus petites que nature. Cette vue n. 397 du catalogue avait 35 mètres environs et date de 1901. A' l'époque les braves spectateurs crurent de bonne foi que c'était pris sur nature.

. . . .

G. Méliès

I libri

ROBERT FLOREY: *Hollywood d'Hier et d'Aujourd'Hui.* Prisma, Paris, 1948. Pagg. 385. Frs. 1370.

Il nome di Robert Florey, nella bibliografia cinematografica, è noto per un libro apparso nel 1923, « Filmland », che, come quello che ci accingiamo ad esaminare, parlava di Hollywood. Ma mentre nel 1923, era un novizio (« Je débarquai à Los Angeles en 1921 »), oggi Florey è divenuto in quella che Cendrars chiamò la « Mecca » del cinema, un regista ricco di mestiere e di esperienza. La sua educazione, la sua *cultura* di europeo, la sua ostinata *civiltà* svizzero-francese gli hanno permesso di non scomparire nel gruppo dei tanti immigrati presto divenuti anonimi « lavoratori » della macchina da presa, pur dandogli la capacità di sapersi presto e benissimo acclimatare negli « studios »: basterà dire, per sottolineare quest'affermazione, che Florey fu invitato da Chaplin a dirigere, in collaborazione, il « Verdoux ».

A tutt'oggi, Robert Florey ha realizzato — a Hollywood e in Europa — 64 film a soggetto e 28 cortometraggi e ha scritto le sceneggiature di sette film altrui, oltre ad aver preparato quasi tutte quelle dei suoi.

Non è tuttavia come regista che Florey può interessarci: in tutta la sua carriera, a parte la co-regía del « Verdoux », non ci sono film veramente importanti. Prenderemo nota che a lui si devono il primo film interpretato dai fratelli Marx (« The Cocoanuts »), il primo film con la Davis prim'attrice (« Ex-Lady »), il primo film di Raimu (« Le Blanc et le Noir »), il primo film della Colbert e di Edward Robinson (« The Hole in the Wall »), il primo film di qualcun altro ancora (Erroll Flynn, Evelyn Keyes, Gertrude Lawrence); prenderemo nota di alcuni interessanti cortometraggi (« Skyscraper Symphony », « The Love of Zero », « Johann the Coffin Maker », « The Life and Death of Hollywood Extra »), ma lo faremo a titolo di curiosità. Florey, come autore cinematografico non esiste, per noi, né Florey ha mai pensato di interessare le persone serie con questo suo lavoro.

E' invece dal Florey giornalista e intimo collaboratore di Chaplin che ci vengono i risultati piú gradevoli. A piú di vent'anni di distanza da quel « Filmland » in cui gli era riuscito, dopo due anni di soggiorno, di capire fino in fondo Hollywood, dandone un quadro pieno di mor-

dente, ecco questo ben piú ampio e impegnativo volume in cui, di quel quadro, vedremo sviluppati tutti i motivi e approfondite tutte le critiche.

Se piú sopra abbiamo voluto insistere un pochino sulla mediocrità dei risultati di Florey-regista, ora vogliamo spiegare il senso della stima che sentiamo verso di lui come scrittore; se Florey fosse ancora un grande regista, di sicuro la sua esperienza hollywoodiana troverebbe, in un diario del genere, ben altri e piú violenti argomenti. Florey, invece è un bravo ragazzo, un blando e pacato svizzero che ignora il sacro fuoco dello sdegno.

E' importante dirlo e saperlo, prima di valutare il suo libro. Non già che a noi prema unicamente di vedere attaccata e impalata, con cronometrica regolarità, in libelli e trattati, la grossa macchina hollywoodiana; ma quell'ostinatezza e quella « cultura » di cui si parlava all'inizio, non è, per Florey, un'arma d'assalto: solo un saldo appiglio. un tranquillo rifugio per la propria personalità, ogni volta che questa è giudicata in pericolo. Solo cosí ci si spiega come, dopo vent'anni di regía insignificante, Florey abbia avuto ancora carte ancora sufficienti per attirare l'attenzione di Chaplin.

Quest'« Hollywood D'Hier et d'Aujourd'Hui » comincia con un assai vasto capitolo di « storia del cinema americana », che occupa circa metà del libro. E' una « storia » esposta a grandi linee fino al 1923 e con maggior meticolosità dal 1923 in poi (perché sono questi gli anni che Florey conosce direttamente). Circa il valore e l'utilità, per noi, della prima parte c'è da osservare che, allo stato attuale delle cose, volendo fare la « storia », o ci si mette nell'ordine di idee dello « storico » vero e proprio, oppure le intenzioni restano tali e quel che ne esce non è « storia », ma cronaca. E cronaca fa il Florey, cosí come cronaca sono i rimanenti capitoli che, dal 1923, giungono al 1945, qui fermandosi. Cronaca, perché vi troviamo capitoli come « 1937: Anné de Deuil », in cui si fa un elenco, davvero straordinariamente lungo, di decessi piú o meno celebri (i registi Alan Crosland, Ray Flynn, John O'Brien, gli attori Paul Graetz, George Hassel, Jean Harlow, Thomas Meighan, James Murray, Lottie Pickford e altre venti persone di vario genere), completato da un elenco di quei film « qui firent le plus d'argent », cioè: *E' nata una stêlla, Saratoga, L'orribile verità, Capitani coraggiosi, La buona terra, Buffalo Bill, Orizzonte perduto, Uragano,* ecc.; ne deduciamo, anche se Florey non vuole, che il 1937 fu non solo un anno di lutto, ma anche di buóni affari per i produttori!...

Non curando (o forse ignorando) un qualsiasi criterio estetico, il Florey fa tuttavia opera non priva di interesse, perché i suoi ricordi e le notizie che ritiene degne di menzione sono costituite da un'aneddotica di prima mano e da informazioni economiche, non diramate da ufficio-stampa, spesso significative. Il materiale è, nel complesso va-

stissimo: non gli manca l'ordine, cosí come non gli manca il pregio della freschezza e, per l'eventuale storico, dell'utilità.

Il secondo capitolo è interamente volto a ricordarci la carriera americana dell'Autore, carriera di cui abbiamo già dato piú sopra, in breve, un giudizio, ma che, a sua volta, mantiene vivo l'interesse del lettore causa, ancora, l'abbondante numero di episodi ricordati, in ognuno dei quali agiscono nomi di attori, attrici, registi e tecnici di larga fama o addirittura di rilievo artistico notevole. Un completamento è il terzo capitolo: « Souvenirs sur quelques personnalités du cinéma américain ». Sono piccoli e originali ritratti dedicati ai registi Sternberg, Tourneur, Negulesco, Henry King, Vidor, Sturges, Welles, di produttori Schenck, Leammle, Lasky, Goldwyn, Zanuck, Buckner, Duff, Hellinger, agli attori Nazimova, Max Linder, Mae Murray, Barbara La Marr, Novarro, Larry Semon, Harold Lloyd, Marcel Pérez, Mabel Normand, la Crawford, Mosjoukine, Norma e Constance Talmadge, W. C. Fields, Pat O'Brien, Grace Moore, la Stanwyck, Will Rogers, la Davis, Mae West, Silvia Sidney, la Rainer, la Hopkins, la Lombard e molti altri, tra cui Chaplin.

Ma a Chaplin, oltre a queste prime, il Florey dedica, infine al volume e dopo un altro paio di capitoli, un buon numero di pagine, in cui parla del lavoro fatto in stretto contatto col piú grande artista americano d'oggi.

Questa è la parte di piú vivo interesse per noi e, ne siamo certi, anche per tutti i lettori che di Chaplin non trovano mai notizie ed analisi bastanti. « En travaillant avec Charlot » dall'aprile al settembre 1946, vale a dire durante la lavorazione del « Verdoux », il Florey poté conoscere meglio l'uomo che piú lo aveva colpito anni prima e di cui, fin dal 1922, aveva potuto seguire il lavoro, dalle comiche in cui Chaplin era affiancato da Monta Bell e Harry d'Arrast al « Dittatore ». A causa delle sue mansioni, Robert Florey poté vivere a fianco di Chaplin ora per ora e vederlo, mentre creava il « Verdoux », in tutti i momenti della giornata, osservarlo nelle sue crisi nervose, nelle reazioni del suo carattere tanto geniale e cosí profondamente e infantilmente bizzoso. Molte osservazioni ci giungono nuove e impreviste. E' un susseguirsi di episodi (esposti, tra l'altro, con efficace risalto letterario) dal cui complesso esce un ritratto di Chaplin quanto mai credibile. Val la pena di citarne uno: « Charlot a, quant à la mise en scène, des idées bien arrêtées: il sait ce qu'il cherche à obtenir sans toutefois savoir l'exprimer; il ne *voie pas* avec un oeil photographique. Nous en arrivons à des risultats dans ce genre-ci: prenant à part Wallace Chewning, *l'opérateur opérant,* Charlot lui disait: « Je voudrais avoir maintenant un gros premier plan de ma tête, très rapproché... » Et Chewning de munir son objectif d'une lentille de trois pouces. Nous répétons: Charlie s'aperçoit que la caméra est maintenant très près de lui, il continue à réciter son texte, mais il ne semble pas à l'aise; tout à coup, il s'arrête et demande: « Comment pouvex-vous voi mes pieds, si vous êtes si près? » Je lui explique que j'avais demandé a Chewning

de photographier la scène avec une lentille de 35 mm. mais qu'il a lui-même contremandé mon ordre. Il éclate, il sait qu'il a tort, mais cela ne fait rien, il abonde dans l'autre sens, il veut aussi montrer le petit chat par terre et l'interprète féminine, au fond, et la table à gauche... Son gros plan devient un angle de 25 mm. Il n'est pas content... Nous tournons, puis recommençons et, entre deux prises de vues, se rapprochant de l'opérateur, il lui demande: « Vous avez ma grosse tête pendant toute la scène, n'est pas? » Chewning s'arrache les cheveux... ».

Oseremmo dire che queste memorie chapliniane di Florey sono fondamentali, com'è fondamentale, nella storia del cinema tutto ciò che è documento diretto, testimonianza sincera e affettuosa di fatti e di persone.

Il capitolo dedicato a Chaplin è preceduto, come dicevamo, da due capitoli, uno dei quali parla della vita e delle usanze di Hollywood, e l'altro del cinema nelle rimanenti parti del mondo.

« Vie et Moeurs d'Hollywood » crediamo sia una raccolta di brevi componimenti almeno in parte già editi, perché ogni capitolo porta, tra parentisi , una data. Per darne un'idea, è sufficiente trascriverli, questi titoli: la nostra casa, l'ora del pranzo, passatempi di cineasti, Tia-Juana (un villaggio in prossimità del Messico, meta di *week-end*), il francese che si parla a Hollywood i « serials » la regía a Hollywood (« Si les metteurs en scène avaient le droit de porter à l'écran les oeuvres qui leur plaisent, ils leur serait plus facile de faire de bons films... »; « On frabrique des films pour faire du *business*. Les distributeurs de *marchandises cinématographiques* exigent un travail industriel, des choses qui se vendent au populaire »: è, ci sia permessa la malizia, una giustificazione del proprio operato, per Florey?... Comunque, è verità di pubblico dominio), rispondendo alle lettere di offerte di lavoro, a proposito di Tarzan.

« Le Cinéma ailleurs qu'à Hollywood » accenna, molto brevemente, alla situazione cinematografica del Messico, dell'America centrale, delle Filippine, della Cina e del Giappone. Anche questa volta, le notizie sono di prima mano, avendo avuto, il Florey, occasione di recarsi nei luoghi di cui parla.

Un giudizio su questo libro, pertanto, non può che essere del tutto favorevole. Ma ad accrescerne il valore giovano ancora l'accurato « Indice dei nomi citati », la « Lista dei film diretti e sceneggiati da Florey » e un'ottima documentazione fotografica: cento e piú fotografie di vecchi film americani, di attori, di attrici, di registi, foto di « reportages » e curiosi quanto preziosi documenti dedicati ai nomi piú belli della « storia di Hollywood di ieri e di oggi ». Un'intera serie è dedicata a Chaplin.

Il tutto assai ben curato, secondo il gusto ormai noto dell'editore Prisma.

Corrado Terzi

JACQUES PRÉVERT e ANDRE' CAYATTE: *Les Amants de Vérone*. La Nouvelle Edition (« Les Classiques du Cinéma Français »). Paris, 1949. Pagg. 256. Frs. 260.

Il frontespizio specifica che il soggetto è stato ideato da Cayatte e che l'adattamento e i dialoghi sono opera esclusiva di Prévert. Questo testo, quindi, è attribuibile interamente al secondo, in tutti i suoi valori. Di Cayatte è l'idea, poco originale, di questi « amanti di Verona »; l'idea cara ai produttori di poca fantasia: una tragedia che si svolge parallelamente nella vita e nella finzione dell'arte. Una formula, piú che un'idea, di recente sfruttata anche da *Red Shoes* e sistematicamente applicata, in casa nostra, da Carmine Gallone: *Amami Alfredo, Il sogno di Butterfly,* ecc.

Questa precisazione è necessaria per rendersi conto della limitata libertà goduta da Prévert, scrittore fantasioso e vivace, al quale il cinema francese deve molti dei suoi migliori « découpages », da *L'Affaire est dans le Sac* e *Le Crime de M. Lange* a *Partie de Campagne, Drôle de Drame, Le Quai des Brumes, Le Jour se Lève, Remorques, Lumière d'Été, Adieu Léonard, Les Enfants du Paradis* e *Voyage Surprise.* Libertà limitata ma, come l'allineamento di questi titoli dimostra, piena ugualmente di risorse e di equilibrio. Jaques Prévert da vent'anni ci dimostra che qualsiasi soggetto, da lui elaborato, può dare originalissimi risultati.

Nel presente caso, Prévert è riuscito a dare aspetto nuovo e perfino significato poetico al giochetto di un « Giulietta e Romeo » immaginato in corso di realizzazione cinematografica e in corso di realizzazione, contemporaneamente, nella vita di due interpreti, le comparse Giorgina e Angelo: Giorgina e Angelo vivono la tragedia scespiriana davanti ai « cinquemila » e nei casi della loro vita privata. Questa è la trovata di Cayatte, una trovata che può convincere qualsiasi produttore e lasciare molto dubbiose le persone di buon gusto.

Naturalmente, Prévert doveva, per prima cosa, portare a questo spunto (i cui possibili sviluppi erano essi pure, in gran parte, posti su binario obbligato) il maggior numero possibile di varianti.

La lettura del risultato di un siffatto impegno dà l'impressione di trovarsi dinnanzi ad un « adattamento » piú che accettabile. Prévert ha, come sempre, compiuto il miracolo di trasformare il piombo in argento: difficile operazione di alchimia, nel cinematografo riservata a pochi.

La veloce, essenzialissima narrazione ci fa prevedere un montaggio senza pause, senza incertezze. I dialoghi sono nella migliore tradizione del poeta di « Paroles ».

« Les dialogues de Prévert sont abondants et donnent une grande importance à la forme », scriveva Edouard Berne alcuni mesi fa, su « Cinéclub » (gennaio 1949): « D'autres dialoguistes ne craignent pas la longueur ... ni le jeux de mots brillants. Mais à leur différence,

Prévert n'explique rien, il commente parfois une attitude, un revirement psychologique mais du bout des doigts, et quant à ses *jeux de mots,* ils n'ont rien à voir avec ceux de certains de ces collègues ». Tra questi « colleghi », possiamo vedere un'allusione ad Henri Jeanson. Henri Jeanson, con Prévert, è il miglior dialoghista del cinema francese, ma la differenza tra i due è enorme: quella di Jeanson è una educazione teatrale, per vocazione e per mestiere; s'intuiscono, pertanto le probabili differenze tra i due autori.

« Le mérite de Prévert — citiamo ancora il Berne — est d'avoir appuyé son invention sur l'utilisation du language courant sans que pour cela son dialogue manque du brillant indispensable aux yeux des producteurs et qui flatte les oreilles d'un public qui va au cinéma comme ces ancêtres allaient au théâtre ».

Abbiamo voluto ricordare questo giudizio perché il testo di *Les Amants de Vérone* lo conferma. Non conosciamo però il film trattone da Cayatte, apparso a Parigi nel marzo 1949. Possiamo tuttavia rifarci ad uno dei critici francesi piú autorevoli, André Bazin, per esser certi che, sul risultato originale ottenuto da Prévert, in sede di sceneggiatura, avrà prevalso il mestiere superficiale di Cayatte, regista forse abile, ma oggi per nulla affatto all'altezza di comprendere e di affrontare le esigenze di un mondo poetico composito e fragile com'è il mondo di Prévert. E ciò, nonostante Cayatte sia già stato una volta a contatto di Prévert (per la sceneggiatura di *Remorques*). I suoi film non appartengono al gruppo dei migliori film francesi, sono opere commerciali, nemmeno troppo ambiziose: *Pierre et Jean, Le Dernier Sou, Sérénade aux Nuages, Roger-La-Honte, Le Chanteur Inconnu,* ecc.

Inoltre, le vicende ideate da Prévert esigevano, annota il Bazin (in « L'Écran Français », n. 194), una realtà minuziosamente ricostruita.

Di fronte a questa necessità, Marcel Carné si rivelava il regista piú indicato a soddisfarla, il regista ideale, per la sua abitudine a lavorare su ambienti naturali interamente ricostruiti nei teatri di posa. Costringendo il presente soggetto nella cornice, sí, esotica, ma preesistente e reale, di Verona, di Venezia e delle sue isole, l'incanto raggiunto nelle parole correva il rischio di scomparire, nel contrasto tra l'immaginazione profondamente lirica del poeta Prévert e un ambiente reale preesistente, cioè non in grado di essere adeguatamente interpretato nei suoi valori scenografici, non trasformato, non ricreato.

« Et force nous est de constater qu'André Cayatte n'a su que bien rarement en atténuer le choc », conclude il Bazin.

Ci rimane allora la bellezza di questo testo e il mite vantaggio, ignorando il film in Italia ancora non giunto, di leggerlo mantenendolo sullo sfondo di un paesaggio che della realtà sente solo alcune sollecitazioni fondamentali ma che è sommamente arrendevole alla fantasia dell'Autore come del lettore.

Corrado Terzi

I film

Manon

Origine: Francia, 1949 - *produzione*: Alcina - *distribuzione*: Artisti Associati - *regía*: Henry-Georges Clouzot - *soggetto basato su una libera trasposizione del romanzo « Manon Lescaut » di* Prévost - *fotografia*: Armand Thirard - *attori*: Cécile Aubry, Michèle Auclair, Serge Reggiani, Gabrielle Dorziat, Raimond Souplex.

Il mondo di Clouzot ha potuto già rivelarsi cosí compiutamente, e il pubblico ne ha già tanto bene compreso i termini, che agevole riesce ripeterne le caratteristiche piú riconoscibili e personali. A Clouzot piace creare una forma vivente, un nesso di poetiche immagini, che non nasce da una contemplazione lirica o filosofica, da un impeto veemente e creativamente gioioso, o da una lotta, per esempio, fra bene e male. Tutti i suoi personaggi sono spiritualmente mancanti, e i suoi racconti hanno qualche orrore da coprire, qualche evento sgradevole da esporre. Parrebbe, nei film di Clouzot, che un tema — fòrza da svolgere e un contenuto interiore, siano assenti. Soltanto una vita estetica che nasce, non da azioni e fatti, ma da cose (come da lettere anonime), da personaggi (come la graziosa animalità di Cécile Aubry), da ambienti (come una disfatta alcova) noi identifichiamo nell'opera di Clouzot. *Quai des Orfèvres* è nulla piú che un dramma poliziesco, e non potrebbe sollevare il regista oltre la fortuna d'un romanzo di Simenon. *Il corvo,* una novella un po' macabra, di denunce e ospedali, di crimini e viltà è nient'altro che un moderno e raffinato romanzo d'appendice, qualora se ne fermino le « pose » come in un racconto per immagini. *Manon* ha, per eccezione, un precedente letterario delicato e di qualità; ma neppur da lontano il film si è sforzato di uguagliarlo stilisticamente, scendendo invece di proposito in una cronaca del dopoguerra. V'è dunque, alla base dell'opera di Clouzot, una materia volgare, « feuilletonesca », un po' lugubre e ammalata. Non mancano le tinte, ma a volte hanno il rosso secco delle garze usate, la sporcizia appiccicosa dei piccoli uffici postali, il lucido consumato dei vecchi impermeabili. Se Clouzot restasse al livello di questo mondo, volutamente basso, che ci racconta, non potremmo pensare a lui che come a un moderno Ponson du Terrail o Marcel Allain, a un Maurice Leblanc o a un Jean de la Hire: e a ciò saremmo autorizzati da tutta la sua produzione « gialla » o « nera ». Ma Clouzot ha posto alla sua creazione, cosí noncurante d'un sentimento profondo, d'un pensiero che l'azione purifichi un problema rigoroso di stile. Fra le quinte dei suoi *variétés* la depravazione si addentra compiaciuta; gli occhi di tutti i suoi giovani e bimbi fanno trasalire; creature che parrebbero composte di sola materia, per di piú nativamente insana, rivelano una umanità complessa, che, pur deviata, costruisce un carattere nuovo o comunque veridico, di cui si rifiuta l'*animus*, non la possibilità vivente di comporsi: cosicché a quel sentimento si deve reagire, semmai, con un sentimento contrario, non con la volontà di negare o di escludere. Allora quei commissariati e quelle corsíe d'ospedale, quei tuguri dove la borsa nera si alimenta, quei corridoi dei convogli dove la gente si affolla, quelle cabine telefoniche che sanno di

fiati diversi, di fumo, di numeri scritti e di parole volgari cancellate, quelle case d'appuntamento, quegli studi dove s'immagina che il cervello corra dietro non al pensiero di migliorarsi e coltivarsi, ma a progetti e piaceri proibiti, sono una forma raggiunta, una immagine, animata dal sentimento, che diventa essa stessa contenuto, il vero contenuto del film di Clouzot. La novella d'appendice, il fatto di cronaca, lo stesso precedente letterario diventano semplicemente pretesti. Clouzot, in quel pittoresco comporre, con quella tavolozza tutta propria (poiché le cose e i personaggi diventano in lui toni, colori, cadenze) rivela la sua personalità piú intima e differenziata: la quale è cosí prorompente da rivelarsi anche in *Gioventú traviata* di Decoin (di cui Clouzot stese lo scenario, tratto da un romanzo di Simenon).

I problemi di stile sono stati dunque affrontati da Clouzot in maniera rigorosa. Che di piú unitario di quel *Quai des Orfèvres*, dal *variëté* allo studio fotografico, e alla stanza dove il Commissario vive col negretto affiliatosi a Sidi-Bel-Abes? Che di piú coerente di quel villaggio dominato dalla minaccia del *Corbeau*, dove gli esterni potrebbero attenuare la forza del dramma (che meglio situato risulta fra le tappezzerie delle camere, tra i guardaroba in disordine), ma che pure non stonano perché appartenenti a un paese di fantasia, dominato dalla paura? In *Manon* le cabine del piroscafo in rotta verso la Palestina, i salotti appartati di una ospitale « madame », e il piccolo ufficio di un ricettatore, hanno lo stesso valore, e il dramma ideato dal Prévost — trasportato ai nostri giorni, fra un Des Grieux ex-partigiano, una Manon collaborazionista, in ambienti equivoci che la coppia dannata e inseguita fugge per portarsi con un gruppo di profughi ebrei verso Israël — se ne veste con proprietà. Ma questa *Manon*, la quale nella parte centrale ripropone un mondo e rivela uno stile — che nei precedenti appunti siamo venuti delineando — si incornicia in episodi in cui Clouzot, direi, tradisce sé stesso, o meglio la propria concezione cinematografica.

C'era una polemica aperta tra Clouzot e la cosiddetta « Liberazione ». Clouzot, si diceva, ha lavorato con i tedeschi. *Manon* comincia, per contro, con un episodio di lotta partigiana. Le collaborazioniste vengono portate a ludibrio con le teste rase, i «maquisards» si battono coi nemici in ritirata e vincono, e il finale, inoltre, ci mostra il martirio degli ebrei, i quali non giungono alla nuova o antica patria che per fermentarla col proprio sangue. Non si può dire perché Clouzot abbia voluto cominciare e finire cosí. Escludiamo interessi e propositi personali sui quali del resto non saremmo in grado di esprimere un giudizio preciso. Supponiamo che Clouzot abbia voluto concedere qualcosa al realismo (neo-realismo e simili) o, che abbia voluto, come Rossellini e De Sica, e poi come Wanda Jakubovska e Radványi, vedere qualcosa della guerra e delle sue rovine e che, nel collegare ai suoi « interni » quel mondo non proprio, non abbia potuto non sentirne la estrema discordanza. Teste rase, mura pericolanti, statue di chiese abbattute. Erano immagini che appartenevano alla attualità della guerra o del dopoguerra, alle « riprese dal vero », non ai suoi preparati e meticolosi *décors*. E Clouzot, senza convinzione, ha inquadrato i santi di pietra, contemplanti il « maquisard » che abbraccia Manon; con la stessa convenzionalità, con la stessa mancanza di persuasione, ci ha mostrato lo sbarco degli ebrei nella terra di Sion, e sul finale ha lottato con quell'anti-Clouzot che ormai s'era spontaneamente addossato: la sabbia, i profughi che ricordavano i fuggiaschi di *Ein Breira* (*No Alternative*), i cammellieri ostili, vigili e incomprensibilmente invisibili, gli arabi che sparano e risparmiano Des Grieux, da una parte; dall'altra, la stanchezza di Manon, la cieca pervicacia dell'amante, i capelli scomposti, le mosche, i cadaveri.

L'arte di Clouzot, l'anti-naturalismo, lo stile che si può richiamare al verismo da « Assommoir » di Émile Zola, del piú facile e lugubre Guy de Maupassant, del miglior Georges Simenon, del contemporaneo « nero » Maurice Sachs, incespicava in un naturalismo cinematografico che non gli apparteneva: che altrove può diventare « stile » ma che per lui è invece un ingan-

no, una trappola. E Manon, laboriosamente individuata dal regista, era essa stessa, per quanto creatura viva e nata, soltanto un frammento della espressione e dell'invenzione di Clouzot (come Suzy Delair). Des Grieux, il partigiano, apparteneva anch'esso alla cronaca: come quell'ebreo con la barba folta che, sulla spiaggia di Israël, baciava la Terra Promessa.

m. v.

Doppio gioco

(*Criss-Cross*) - *origine*: Stati Uniti, 1948 - *produzione*: Universal-International - *sceneggiatura*: Daniel Fuchs, *basata su un romanzo di* Don Tracy - *regía*: Robert Siodmak - *fotografia*: Frank Planer - *musica*: Miklós Rózsa - *suono*: L. I. Carey *e* R. de Weese - *attori*: Burt Lancaster, Yvonne De Carlo, Dan Duryea, Stephen Mc Nally, Richard Long, Esy Morales.

Dal rinvigorito tronco del realismo cinematografico gli americani seguitano a spiccare frutti copiosi se pur di vario sapore a seconda del tipo di innesto che su quello sia stato operato. Cosí, mentre Huston e Wellman imprendono un aggiornamento non sapremmo quanto perspicuo dell'antico filone *western*, inserendo in esso un tentativo di giustificazione umana e di ricerca psicologica da cui un tempo il genere era affatto alieno, Hathaway e Dassin affrontano con sincerità alcuni aspetti violenti e amari della odierna vita americana, perseguendo un metodo che si dice « obiettivo » ma non lo è tanto da escludere alcuna risultanza d'arte; e Siodmak delimita ancor piú il proprio terreno d'indagine, restringendolo a una esposizione visiva dei moventi interiori, psicologici — piuttosto che ambientali o, come suol dirsi, sociali — delle azioni dei suoi personaggi. Altre non poche tendenze possono riscontrarsi, pur sempre contenute nell'ambito del genere accennato: non ultima quella dello sciatto manierismo e dell'epigonismo insincero che i soliti mestieranti perseguono, corrivi sempre a ricalcar le orme da altri tracciate (gli esempi già non mancano: si pensi a *Ultima tappa per gli assassini* di Wilbur e a *Per te ho ucciso* di Foster).

Quanto a Siodmak, il gusto del suo psicologismo è piuttosto violento che raffinato, conosce i gran colpi d'accetta meglio che il sottile armeggiar di bulino, e se arriva a toccare il vivo di certe sensibilità e di certe psicologie è piú per vigoría d'iniziale propulsione che per assiduo e rinnovantesi sforzo di penetrazione. E' per questo che i suoi personaggi conservano sempre un tanto di schematico e di « non finito » (ch'è assai diversa cosa dallo « sfumato »), propendono a collocarsi in casellari di catalogo, risultano in fondo preveduti e privi di un'ampia possibilità di respiro. Si aggiungano mal digeriti sedimenti letterari (una letteratura, d'altronde, non eccelsa) e si sarà forse spiegato il perché della relativa attendibilità e della parziale consistenza vitale dei suoi eroi. Il protagonista di *Doppio gioco* pretende a una vaga parentela spiritule con quel personaggio di « reietto » che il cinema francese del « decennio nero » fu solito presentarci nella maschera dolente di Jean Gabin — personaggio incolpevole ma privo di risorse morali, perpetua vittima di un destino pesante e oscuro che lo travolgeva usando consuetamente della mediazione femminile (nella duplice estrinsecazione di donna-angelo o di donna-demonio: la Morgan di *Quai des brumes*, per intendersi, o la Simon della *Bête humaine*) —. Ma se una giustificazione a quel gusto della *débacle* morale e del *noir* a ogni costo, non meno programmatico in fondo del roseo giulebboso della imperversante commedia americana, veniva ai film di quella scuola dall'acuito senso lirico (Carné) o tragico (Renoir) che infine riscattava nei momenti migliori ogni prefisso dato di gusto deteriore, una simile assoluzione va negata a questi « ricalchi » hollywoodiani, per difetto appunto di quell'accensione sfolgorante che crea il momento della « poesia » assorbente e annullante in sé la « letteratura ».

Per rientrare nel tema, il giovane di *Doppio gioco* invano pretende a quella *simpatia* — nell'accezione etimologica — che volentieri offrivamo al disertore Jean o al tarato Jacques

Lentier, che sulle loro spalle recavano il peso di un dolore antico e di un « male » baudelairianamente inteso in senso cosmico; i suoi casi ci sono abbastanza estranei — oltre che superficialmente esplicati —: peggio, può irritarci quel suo lasciarsi impaniare da una donnetta qualsiasi priva di reale « vampirismo ».

Rimasti all'oscuro — per indifferenza degli sceneggiatori a illuminarci — sui motivi della prima separazione tra i due protagonisti, proviamo maggior interesse, che non a seguire nel suo svolgimento il riaccendersi della passione nel giovane e il suo scivolare verso il delitto, piuttosto alla preparazione minuziosa del delitto stesso (nel caso, la simulata rapina); e, per tal verso, non c'è da restare delusi: tutto è come sempre perfettamente congegnato, vent'anni di film *gangster* non essendo scorsi invano. Pure, anche qui la mano di Siodmak non sempre funziona con la maestria consueta: si confronti la scena della riunione conclusiva dei banditi con quella poi analoga dei *Gangsters,* qui irrilevante mentre lí ogni gesto o sguardo o battuta aveva una sua precisa funzione psicologica: la gamba ciondolante di Ava Gardner che suggeriva allo Svedese le risposte da dare non trova riscontro in altrettanto efficace impiego, qui, della donna, ridotta a pura presenza. (Né, forse, era possibile a Siodmak ricavare alcunché da una Yvonne De Carlo le cui doti non vanno al di là di un'abbondante opulenza fisica). Mancati, in gran parte, i protagonisti, acquistano in un certo spicco le figure minori: il capo dei gangster, composto con efficace sobrietà da Dan Duryea (quella sua finale emersione in piena luce dal vano nerissimo della porta), e quegl'inquietanti personaggi che popolano il secondo tempo del film: curiosità tipologiche, però, piú che pertinenti e vive figure. Né ci si può esimere, in conclusione, dal citare il « pezzo forte » su cui particolarmente il film fonda la sua efficacia spettacolare: la lotta fra il protagonista e gli assalitori del camion blindato nella vischiosa nube prodotta dai gas lacrimogeni, apprezzabile *exploit* di maestría fotografica e buon esempio di ritmo serrato e incalzante: « cinema cinematografico », come suol dirsi.

g. cin.

The moon is down

Origine: U. S. A., 1943 - *produzione e distribuzione*: Twentieth Century Fox - *regía*: Irving Pichel - *sceneggiatura*: Th. Little *e* W. M. Scott, *basata sull'omonimo racconto di* John Steinbeck - *musica*: Alfred Newman - *fotografia*: Arthur Miller - *scenografia*: Nunally Johnson - *attori*: Sir Cedric Hardwicke, Henry Travers, Lee J. Cobb, Dorris Powdon, Margaret Wycherly, Peter Van Eyck, William Post.

La filmografia della « resistenza » si avvia a costituire uno dei capitoli piú cospicui, per numero e per varietà di opere, delle future storie del cinema. Quasi tutti i paesi europei che per un maggiore o minor periodo di tempo sono stati sottoposti al peso della dominazione nazista hanno, a guerra finita, recato il loro contributo al formarsi di tale capitolo al quale, quando ogni altro se ne voglia negare, rimarrà pur sempre il merito di testimoniare con eloquenza di un periodo storico tra i più densi che l'umanità abbia mai vissuto. Indubbiamente, la cifra artistica di queste opere quanto altre mai legate alla contingenza degli eventi, delle passioni e del momento che le hanno espresse andrà valutata con molta cautela, e ciascuna conserverà maggiore o minor validità nella misura in cui avrà saputo superare i limiti della contingenza polemica o passionale per comporsi in piena espressione di sentimenti o idee universali.

Si constaterà allora come a un simile vaglio ben poche opere possano resistere: resisterà certamente *Roma, città aperta,* e cosí pure *Arcobaleno,* e forse ancora *Anche i boia muoiono.* Cadranno invece le altre, e sopratutto quelle realizzate fuori d'Europa — intendiamo dire a Hollywood — come quelle che, se pur lodevolmente intese a illustrare episodi della lotta clandestina e ad esaltare lo spirito di resistenza dei popoli europei, non sfug-

girono tuttavia allo « handicap » della lontananza, piú che dai luoghi degli avvenimenti, dallo spirito e dai sentimenti onde quella lotta e quella resistenza si erano alimentati. Arduo è sempre pretendere a una verità documentaria — intesa nel senso migliore di interpretazione di quei moventi spirituali, di adesione a quelle interiori ragioni che per necessitato impulso si risolvono in evento drammatico — quando a tale verità si guardi con l'occhio distaccato di chi non ha, verso di essa, interessi d'altro genere che non meramente illustrativi o propagandistici.

Tale il caso dei numerosi film sulla « resistenza » realizzati a Hollywood: mai come in essi è dato avvertire il fastidio delle ricostruzioni in teatro di posa, la irriconoscibilità dei luoghi e delle persone, ma sopratutto l'approssimazione ambientale, la generosità degli atteggiamenti spirituali — tutti comparati a dei tipi standardizzati dalla convenzione — la mancanza di una differenziata atmosfera umana che caratterizzi ciascun episodio e lo giustifichi. (Dal quale comune difetto va esente il film di Lang piú su citato, come quello appunto che, riflettendo la sensibilità inconfondibilmente europea dell'autore, riesce a una veridica e precisissima ricostruzione del « milieu » non solo geografico, ma spirituale ed umano nel quale si finge l'azione).

Al fitto stuolo delle opere che saranno dimenticate appartiene questa *Luna è tramontata,* sulla quale già pesano abbastanza i sei anni intercorsi fra la realizzazione e l'esibizione ai nostri pubblici.

In essa si tratta — sulla scorta di un racconto di John Steinbeck — della invasione di una piccola città mineraria della Norvegia compiuta da un reparto di truppe germaniche. Gli abitanti della cittadina assistono con piú stupefazione che timore alla discesa dal cielo degli uomini armati, alla presa di possesso degli uffici e delle abitazioni migliori, alla occupazione della miniera: gente abituata ad una vita pacifica e silenziosa, essi durano fatica a riconoscere il truce volto della guerra.

E' da qui che il film avrebbe potuto assumere un suo particolare respiro, una sua caratteristica differenziante. Da questo scontrarsi della vita della città, isolata e come sospesa fuori del tempo, con la brutale realtà della guerra e dell'occupazione scaturivano innumeri possibilità di sviluppi umani, di contrasti psicologici, di situazioni comunque dense di suscettibilità drammatiche; il tema della resistenza si arricchiva di una variazione inconsueta e suggestiva: quella di un popolo che crede di non aver alcun motivo per odiare l'invasore — mancandogli, nonché una precisa ragione, lo stesso abito mentale a simile sentimento — e che pure si sente portato quasi insensibilmente a modificare il proprio atteggiamento spirituale, a prendere posizione, a « s'engager » in una lotta silenziosa e tenace che attinge continuo alimento e rinnovato fervore dal sacrificio di coloro che cadono. Un popolo, come dice uno dei personaggi, che da principio è confuso: ha vissuto in pace per tanto tempo che non riesce a credere alla guerra; ma che presto imparerà a non essere piú confuso, a veder chiaramente, e ad agire.

Ora, le possibilità drammatiche che tale nucleo iniziale offriva sono in gran parte sfuggite al regista Pichel e agli sceneggiatori, i quali han preferito attenersi in maniera pedissequa allo schema narrativo del racconto di Steinbeck, un'opera minore di questo significativo scrittore, dettata da un immediato impulso di propaganda alieno da piú approfonditi interessi umani. Il nascere e svilupparsi e prorompere del contrasto piú che essere visualizzato è narrato in forma dialogica attraverso i frequenti colloqui tra il sindaco Orden e il colonnello tedesco; colloqui che se richiamano talvolta il tono e il clima del *Silence de la mer* di Vercors son ben lontani tuttavia dall'ottenere una simile pregnanza espressiva. Lo schema irretisce sovente i personaggi, impedendone una ampia delineazione dei caratteri: il colonnello Lanser col suo distaccato scetticismo, il fanatico capitano Loft intriso di nazismo da capo a piedi, il giovine tenente Tonder isterico e sentimentale e lo stesso sindaco Orden che va al patibolo recitando Platone, rispondono in fondo a una tipizzazione troppo astrattamente

letteraria per esser vera e credibile, ed esemplificano quanto piú su si diceva della impossibilità di « documentare » certe situazioni e certi stati d'animo quando non li si siano rivissuti e pienamente filtrati attraverso una adesione non fugace nel proprio sentimento, per ricavarne sincero impulso espressivo.

Dopo aver avanzato queste abbondanti riserve, corre pur l'obbligo di aggiungere che l'opera non manca di una sua coscienziosa impostazione e di un suo rigore polemico che raramente tocca i confini della retorica.

Se dalle immagini del film non si giunge a ricavare un reale ritratto dell'ambiente dei « resistenti » norvegesi né a determinare un'assidua mutualità di rapporti emotivi con i personaggi agenti sullo schermo, tuttavia non si può disconoscere ai realizzatori la serietà e l'impegno con cui hanno affrontato un problema di ambientazione e d'interpretazione psicologica ch'era insolubile per le ragioni che già si son dette.

Né mancano alcune felici soluzioni di carattere narrativo o di materiale plastico: il traditore Corell — meschina figura di Quisling in diciottesimo — che si presenta a ossequiare i vincitori ridicolmente parato di nero dalla testa ai piedi, come per una cerimonia nuziale o un funerale; la banda del presidio germanico che suona in piazza instancabilmente, sotto il sole o sotto la neve, contrappuntando felicemente gli episodi culminanti dell'azione (singolare richiamo ad analoga invenzione del film polacco *Ultima tappa*); tutta la scena tra l'ufficiale tedesco e la giovine moglie dell'operaio giustiziato, nella quale la situazione alquanto trita vien riscattata dall'abilità con cui — mediante un'illuminazione contrastata che fa lampeggiare dei bianchi fugaci in uno spesseggiare di toni neri — vien resa l'atmosfera di pesantezza e di terrore che grava sui personaggi. Del resto la qualità della fotografia, a cui presiede Arthur Miller, si fa apprezzare in molte sequenze, e viene a costituire uno dei pregi piú considerevoli di quest'opera per altri versi poco significativa.

g. cin.

Rassegna della stampa

La situazione del cinema italiano

La rivista inglese European Affairs *nel suo ultimo numero (novembre 1949) pubblica il seguente articolo di Luigi Chiarini. In esso sono esaminate le condizioni economiche e spirituali, che hanno reso possibile la rinascita del cinema italiano nel dopoguerra, e le sue possibilità di sviluppo nell'avvenire.*

Perché il cinema italiano di questo secondo dopoguerra ha avuto in tutto il mondo tanta risonanza e raccolti cosí unanimi consensi?

Quali le origini e le cause di quella tendenza che proprio i critici d'oltr'Alpe hanno voluto battezzare col nome di *neo-realista?* Sono prevedibili, oggi, i suoi possibili sviluppi?

Cercare di rispondere a queste domande, significa chiarire a noi stessi e agli altri la posizione del cinema italiano nel mondo e particolarmente (questo ci interessa piú da vicino) in Europa. Sono moltissimi, infatti, gli uomini politici e di cultura che si rendono conto della necessità di fare qualcosa per salvare la civiltà del vecchio continente; molti quelli che credono possibile una tale salvezza con la instaurazione degli Stati uniti d'Europa. Ma che cosa è da salvare di questa antica civiltà? In qual senso l'Europa ha una coscienza della sua unità? E' chiaro che con questi interrogativi, pur non occupandoci noi di politica, ritorniamo al discorso sul cinema avendone sottolineato tutta l'importanza.

Il cinema, piú ancora di tutte le altre arti, per vivere e prosperare ha bisogno di libertà; ma proprio col cinema è possibile constatare che la libertà politica (per intenderci quella del liberalismo) è illusoria se ad essa non si aggiunge la libertà economica. Lo scrittore, il pittore, il musicista sono autosufficienti: possono, cioè, realizzare le loro opere da soli e con pochissimi mezzi; l'artista di cinema, al contrario, è inserito nella vita economica del suo paese, legato all'organizzazione industriale e da essa strettamente dipendente. Per poter realizzare la sua opera egli ha bisogno, infatti, di mezzi e capitali ingenti. Se il paese in cui vive, pur essendo retto politicamente da istituzioni democratiche e liberali, non ha una libertà economica può anche mancare quella organizzazione industriale senza di cui non gli è possibile realizzare i suoi film.

In Italia, durante il regime fascista, mediante la politica del monopolio e l'intervento statale nel campo dell'industria cinematografica fu possibile creare un complesso di attrezzature tecniche e di organizzazioni finanziarie e produttive che permisero la realizzazione di piú di cento film all'anno e la conseguente formazione di quadri artistici e tecnici. In definitiva, la dittatura diede alla nazione (non ai singoli) la libertà economica in questo settore, permettendo agli uomini di cinema di fare dei film e non essere sopraffatti dalla concorrenza straniera. Il prezzo, però, fu pagato con la perdita della libertà politica, e ciò voleva dire che gli artisti non potevano esprimersi liberamente e le loro opere dovevano essere o di propaganda o comunque ben accette alle autorità statali. Quando, dopo la caduta del fascismo e la cacciata

dei tedeschi, gli uomini di cinema italiani poterono esprimersi liberamente nacquero dei film, da « *Roma città aperta* » a « *Il sole sorge ancora* » e « *Sciuscià* », che stupirono il pubblico di tutto il mondo.

Il cinema italiano non sorgeva improvvisamente, tutto armato come Minerva dal cervello di Giove, secondo quanto hanno ritenuto erroneamente alcuni critici stranieri: già negli anni precedenti si erano gettate le basi di questa possibilità e non soltanto sul piano industriale e organizzativo, ma anche su quello artistico, con opere che rappresentavano, sia pur nei limiti della censura politica, quel desiderio di sincerità e quell'indirizzo che doveva, poi, improvvisamente fiorire al caldo sole della libertà. Ne cito due per tutte giacché sono all'inizio ed alla fine del periodo di cui si discorre: « 1860 » di Alessandro Blasetti (1933) e « *Ossessione* » di Luchino Visconti (1943).

Certo, oltre la riconquistata libertà ha nutrito il cinema italiano del dopo-guerra la tragica esperienza umana della guerra stessa, che aveva bruciato nelle sue terribili fiamme tutto il ciarpame del cosidetto film commerciale (commedie brillanti, film storici e musicali) e di quello retorico-patriottico. Proprio per reazione a tutto il falso convenzionalismo del periodo fascista, durante il quale non era nemmeno possibile far vedere non dico le miserie di alcune plaghe d'Italia, ma neppure una via di Napoli o di altra città italiana coi panni stesi alle finestre, i registi italiani guardarono a fondo nelle nostre sciagure, nelle ingiustizie sociali, nella miseria corrompitrice: con occhio limpido e acuto, ma con animo commosso. Guardarono anche alle nostre colpe con coraggio e fermezza: un esame di coscienza, un inventario spirituale che doveva scandalizzare solamente i retori, gli ipocriti e gli sciocchi.

Questo disperato bisogno di sincerità, che derivava dalla libertà finalmente acquistata, dette vita a quelle opere che han fatto conoscere il cinema italiano in tutto il mondo. Oltre i film già citati basti ricordare « *Vivere in pace* » e « *Anni difficili* » di Zampa, « *Caccia tragica* » di De Santis, « *Ladri di biciclette* » di De Sica, « *In nome della legge* » di Germi, « *Il bandito* » di Lattuada, « *Sotto il sole di Roma* » di Castellani, per citare quelli piú noti e che mi vengono in questo momento sotto la penna; film tutti nei quali variamente si rappresentano aspetti del travaglio del nostro paese in questi ultimi anni.

Senza dubbio i pubblici di tutto il mondo han sentito la terribile sincerità di questi film, han subito il fascino di una crudezza che non era né letteraria, né fine a se stessa come per esempio nei film francesi d'anteguerra, ma veramente un grido di dolore e l'invocazione di un mondo migliore o addirittura l'amaro sorriso sui trascorsi errori.

Un simile atteggiamento spirituale ha dato origine a quell'indirizzo che è stato definito neo-realista. Anche di questo si erano avuti sintomi e premesse negli anni precedenti, ma ristretti a certi settori come, per esempio, i film di De Robertis, che illustravano la vita dei marinai. Oppure in qualche tipo di commedia delle quali la piú significativa resta « *Quattro passi fra le nuvole* » di Alessandro Blasetti. Non era facile, infatti, affrontare la realtà senza dever ricorrere a ipocrisie retoriche o in mancanza di esse incappare nella censura. Sicché, appena poterono, i registi italiani furono presi da una sorta di frenesia del vero tanto che persino quei pochi teatri di posa, che per non aver subito danni dalla guerra e dall'occupazione tedesca potevano funzionare, rimasero vuoti per un bel pezzo. Si reagiva a tutto quello che poteva sembrare falso: verità, verità e poi ancora verità era la parola d'ordine.

In questo clima spirituale pochi furono gli attori che resistettero: esempio singolare e mirabile quello di Anna Magnani che sentí, forse con lo stesso impeto dei registi, questo soffio rinnovatore e seppe adeguarvisi dando vita a creature di una verità impressionante. Gli altri in gran parte caddero e furono sostituiti con elementi presi dalla vita e che dovevano rappresentare se stessi piú che il giuoco di un personaggio. La corsa al vero ha fatto sí che i registi han pre-

ferito all'abile artificio di un attore l'acerbità rozza, ma autentica, del volto di un operaio, di un contadino, di un ragazzo della strada.

Bisogna redersi conto dello stato d'animo di un certo periodo per capire e apprezzare quei film: raccontare la vita. Anni troppo carichi di emozioni e di dolori erano passati perché gli uomini di cinema non sentissero il bisogno di consegnarli alla storia della loro arte, di rappresentare tutto quello che avevano visto, vissuto e sofferto.

E qui torniamo ai due interrogativi postici sulla civiltà europea e sulla sua possibile unità. Il cinema italiano nel suo discorso violento e commosso ha forse indicato quanto di morto e sorpassato vi è in questa civiltà e come sia necessario un profondo rinnovamento per salvare quello che ha effettivamente di vivo e vitale. Come solo da un profondo rinnovamento possa sorgere l'unità. Un cinema schietto, crudo, senza nazionalismi e retorica è stato il cinema italiano di questi anni: in esso domina il problema sociale, un problema che non è solo italiano e alla cui soluzione è legata la pace e l'avvenire dell'Europa.

Ora bisogna dire che col passare del tempo e l'allontanarsi della guerra il discorso va facendosi meno concitato. Il neo-realismo perde mordente e si affina in un tentativo di superamento del grezzo documento. Già « *Ladri di biciclette* » di De Sica non ha piú l'asprezza polemica di « *Sciuscià* »: si dispiega in una forma piú ritmata in un gusto figurativo che dà il distacco della materia trattata. E la materia non è piú cosí rovente. In « *Il mulino sul Po* » di Lattuada la lotta sociale è rivissuta in un episodio del secolo scorso e il gusto del paese e della ricostruzione ambientale tornano ad affiorare con elementi stilistici. Nel film di chi scrive queste brevi note « *Patto col diavolo* » si vuol rappresentare poeticamente, cioè attraverso una trasfigurazione fantastica, lo spirito di una caratteristica regione italiana, la Calabria, e la condizione della sua gente. Ne « *La terra trema* » di Luchino Visconti il neo-realismo diviene decisamente stile e si risolve figurativamente: il contenuto sociale polemico resta puramente programmatico. Come pure è programmatico il neo-realismo di Genina nel « *Cielo sulla palude* » premiato recentemente a Venezia, e quello di « *Riso amaro* » di De Santis dove prevalgono i virtuosismi tecnici.

Possiamo dire per questo che il neo-realismo è in crisi? Forse si e forse no. Da una parte, voglio dire, i registi italiani cercano di raggiungere uno stile consapevoli non che il neo-realismo sia in crisi, ma che è esso stesso l'espressione di una crisi che va superata, dall'altra, ritornando la economia italiana alla normalità, l'industria va riprendendo il sopravvento e diviene sempre piú breve quello spazio di libertà economica di cui si è discorso. Riaffiorano i film storici puramente spettacolari, aumentano quelli musicali, quelli comici, i film *rosa* e *gialli* e, insomma, va riprendendo sempre piú piede quella produzione che per il costo e i soggetti viene definita commerciale. E tornano a primeggiare vecchi uomini di mestiere, per altro rispettabili, che le forze nuove e giovani sembrava avessero sopraffatti.

Con questo non crediamo che le prospettive per il futuro del cinema italiano debbano essere pessimistiche: esso ormai ha un gruppo nutrito di uomini vivi che han dimostrato le loro capacità e non disposti ad arrendersi tanto facilmente; ma certo la loro vita non sarà facile. O per lo meno sarà agevole nella misura che il governo cercherà di garantire loro quel minimo di libertà economica che è indispensabile quanto la libertà politica per la fioritura di una vera arte cinematografica. Ma qui il problema strettamente tecnico si inserisce in un piú vasto problema economico e sociale che non è soltanto italiano.

Il giorno in cui il mondo avrà un cinema veramente libero vorrà dire che si sarà raggiunto un piú alto e giusto ordine sociale.

Luigi Chiarini

Le possibilità del documentario

Basil Wright, il grande documentarista e teorico inglese, fa in questo suo scritto — che riproduciamo in estratto dalla pubblicazione dell'Unione Mondiale Documentaristi Documentary *— fa il punto della situazione attuale sottolineando fatti e tendenze di fondamentale importanza.*

Nel mondo di oggi, il cinema documentario è giunto ad avere una forma di priorità, in tutti i paesi in cui lo Stato può disporre, in determinati modi, dei mezzi di produzione e di distribuzione cinematografica. Inoltre, ed in generale, la tecnica del documentario ha progredito con eccezionale rapidità dalla fine della guerra: anche in molti paesi dove prima si parlava appena di documentario. E poi c'è il fatto nuovo dell'O.N.U., che opera notevolmente per la produzione e la libera circolazione di film d'informazione ed educativi. Oggi, possiamo fare il punto sulla situazione e l'orientamento del cinema documentario: e vediamo, in questo nostro tempo cosí agitato e pieno di conflitti, documentaristi che in ogni parte del mondo operano col pensiero o con la macchina per diffondere uno spirito nuovo, di vero internazionalismo, e cioè di internazionalismo dei popoli.

Oggi si deve dire, intanto, che la funzione del documentario non è piú soltanto quella educativa consueta: il documentario deve *rivelare* ai popoli, tutto ciò che è vitale che essi sappiano. Il documentarista oggi non deve dimenticare ciò, perché altrimenti la forza e l'obiettivo che deve avere il documentario saranno perduti.

Il movimento documentaristico, inoltre, deve gran parte del suo sviluppo e del suo successo al fatto di essersi posto al servizio della nazione. Una organizzazione cinematografica efficiente è divenuta ora una condizione essenziale per il pieno funzionamento di uno Stato moderno. Non tutti i paesi si sono ancora resi conto dell'importanza della funzione del cinema in tal senso: ma è un fatto che ad una visione vasta dei problemi dei popoli corrisponde sempre un vasto impiego del cinema documentario come mezzo di suscitare interesse attorno a quei problemi.

Come definire oggi il documentario? Grierson disse tempo fa che il documentario è « interpretazione creativa dell'attualità »: piú tardi il documentario è stato definito « metodo cinematografico d'informazione di massa ». Pensiamo che la definizione vera ed attuale si delinei dall'integrazione delle due precedenti. Poiché l'una infatti, chiarisce che il documentario non è reportage, bensí un fatto di creazione, e precisamente uso delle espressioni estetiche del cinema per un fine speciale, concreto, determinato: e l'altra sottolinea quel fine e la logica di esso, e l'estensione del campo del documentario, dell'informazione cinematografica. La concezione artistica è comunque un fatto essenziale.

Il metodo nell'informazione cinematografica, il sistema moderno del documentario, restano sterili senza il lavoro creativo dell'artista: l'opera d'informazione, di rilevazione, di illuminazione ed estensione degli orizzonti, delle coscienze, non si completa, ed anzi non si realizza neanche, se il documentario non supera la sufficienza tecnica e non arriva ad un piano di creazione, di immaginazione, di interpretazione originale. Il documentario deve oggi estendersi ad ogni campo nel quale può portare un contributo fattivo: ma tale contributo si avrà soltanto se in ogni campo, in quello del film sociale come in quello scientifico, vi sarà per ogni opera un processo creativo, vero e proprio. La funzione dell'artista deve essere curata in ogni modo, anche nel documentario.

Questo però non deve risolversi, ancora, nel costume del bel documentario personale, della audace opera individuale. L'artista non deve estraniarsi, tanto meno nel documentario, dalla comunità: e non deve dimenticare gli obblighi che ha di fronte ad essa. Tutto ciò deve essere evidentemente reciproco: deve esserci fusione, di sforzi e cooperazione. Oggi, negli Stati moderni, l'iniziativa del documentario è sostenuta dallo Stato stesso, dai Governi, dagli enti ufficiali, dai comuni. La via è questa: e, fortunatamente,

è su questa via che si procede oggi.

Il documentario, oggi, è, e deve essere in pratica, un fatto di organizzazione sociale. La via l'ha indicata il documentario sovietico, al quale quello inglese deve moltissimo. Sollecitiamo, anzi, uno scambio sempre piú vasto e piú intenso di film e di idee, con il cinema sovietico.

Su quel piano di organizzazione, e considerando quella concezione, da noi enunciata, come punto di vista, l'Unione Sovietica e la Gran Bretagna presentano oggi, con i Dominions, il migliore e il piú grande servizio di documentari del mondo. La Cecoslovacchia soprattutto, e poi la Polonia, ed altre nazioni dell'Europa centrale ed orientale, si dedicano con la piú grande attenzione, e con tutti i mezzi possibili, allo sviluppo del documentario: in Cecoslovacchia e negli altri paesi europei orientali il documentario riflette lo spirito della ricostruzione, e, ciò che è piú interessante, lo spirito di una edificazione nuova, che d'altra parte non dimentica un passato di illustre cultura. La Danimarca ha un servizio di documentari molto sviluppato e ben organizzato, in stretto rapporto con il movimento documentaristico inglese e con quello francese. In Norvegia e in Svezia, invece, il documentario non è neanche a metà della strada da percorrere per arrivare ad una organizzazione moderna. In Olanda, in Belgio, in Francia, si sente gravemente l'assenza d'un interesse ufficiale: abbiamo opere individuali, di grandi artisti, avanzatissimi come maturità personale ma ancora alla fase pionieristica come organizzazione. Un'analoga situazione possiamo vedere negli Stati Uniti: dopo il periodo della documentazione del « New Deal » e di quella di guerra, piene di opere di prim'ordine, siamo di nuovo allo *statu quo ante*, dei gruppi separati, non organizzati, avventurosi: ciò è dovuto per molto al monopolio hollywoodiano. Vediamo qualcosa di nuovo in Germania, infine, vagamente, poiché sembra che alcuni cineasti tentino di liberare il documentario tedesco dal peso morto del « Kulturfilm ».

Un grande dovere, una grande responsabilità, hanno inoltre le potenze coloniali, e soprattutto la Gran Bretagna, di usare cioè le loro possibilità, nel campo del cinema documentario, per contribuire ad elevare il livello di vita dei popoli coloniali, nel senso piú lato del termine, e con una campagna sistematica, illuminata.

Bisogna ricordare, oggi, che il mondo del documentario è, e deve essere sempre piú, un mondo realmente internazionale: il documentario deve oggi servire a tutti i popoli. Il lavoro documentaristico deve essere fatto in comune, ed in uno spirito realmente internazionalistico. Nello spirito della prima e fondamentale conferenza dell'Unione Mondiale del Documentario, che ha visto riuniti a Marianske Lazne in Cecoslovacchia uomini di idee politiche e di paesi cosí differenti, in un'intesa poderosamente fattiva, però, piena e profonda.

E bisogna anche ricordare, come disse il prof. Brousil a tale convegno, che il documentario è la coscienza del cinema.

Basil Wright

Realismo cinematografico e naturalismo descrittivo

Georges Sadoul, in questa sua critica a Sotto il sole di Roma *e al nuovo film francese* Tabusse, *apparsa in « Lettres françaises » scinde dal realismo cinematografico il naturalismo descrittivo, definendo i vizi di quest'ultimo con una rapida sintesi critica, stabilendo inoltre una precisa distinzione per l'opera di Castellani e quelle, che sono una diretta espressione del realismo italiano.*

Jean Gehret, un buon regista, ci ha dato due anni fà *Café du Cadran*, cronaca familiare e senza pretese d'un *bistro* parigino: fresca, ben dosata, riuscita, nel suo tono minore. Ora ci ha dato *Tabusse*, un adattamento cinematografico dall'omonimo romanzo di André Chamson, realizzato nelle Cevennes, soprattutto in esterni, con uno *studio* improvvisato sul posto, e con una tecnica che ripete un po' quella di certo realismo italiano, materialmente, e quella del Renoir di *Toni* quindici anni or sono.

L'eroe del film di Gehret e di Chamson è dipinto a tratti felici e sotto un certo aspetto significativi. Tabusse è un anarchico di villaggio, un essere che rifiuta ogni obbligazione sociale. Vive sul suo palmo di terra: cacciatore, e sopratutto bracconiere, è per principio, contro tutto. Il suo isolamento morale e sociale fa di lui un bruto e un sognatore, ad un tempo, e un po' un poeta, a suo modo, immerso in un suo mondo immaginario. Si crede amato dalla figlia del guardacaccia, e infine è da questi ucciso. Ce ne sono molti, di questi Tabusse, nella campagna francese. L'autore è lungi dall'approvare il suo eroe: lo critica, anzi, come uno spostato, e quindi il racconto ha anche una sua morale. Ma c'è anche della simpatia, per Tabusse, trasformato in certi episodi in un riparatore di torti, in un difensore della giustizia e dei poveri. Tale donchisciottismo resta però sul piano sentimentale. Tabusse è soprattutto un egoista, che vive piú come una bestia che come un uomo: perché non basta crearsi un mondo immaginario per essere un Don Chisciotte. Uno delle sequenze migliori del film è quella in cui si vede Tabusse rintanato nella sua capanna, bloccato dalla neve, con i suoi cani, senza piú viveri: lui pronto a divorare loro, e loro pronti a sgozzare lui. Una belva contro altre belve.

Tabusse è un personaggio ben accentato. Ma un torto del film è quello di presentare, in definitiva, solo un personaggio vero, e cioè l'eroe. Perché questi divenisse realmente qualcosa di grande, sarebbe stato necessario che il villaggio con il quale egli è in conflitto fosse stato vero e credibile. Ora, invece, se gli ambienti sono resi benissimo, ed è molto bello il paesaggio, i tipi dei contadini e delle autorità sono deboli. Sono tipi schematici, convenzionali, piú vicini a quelli di *Clochemerle* che a quelli di *Toni* o a quelli di Pagnol. E questo è un altro difetto del film di Gehret e Chamson, che può dirsi soltanto un film riuscito, in tono minore, felicemente, simpaticamente, ma null'altro.

Tabusse è un film realistico imperfetto, incompleto, con la sua critica limitata alla constatazione, ed affatto costruttivo. E' un esempio insomma, a nostro giudizio, di realismo descrittivo, o meglio, di *naturalismo descrittivo*. Su questo piano, in questa chiave, poniamo anche *Sotto il sole di Roma,* di Renato Castellani, sotto molti aspetti.

Tale film italiano ebbe due anni fà a Venezia il Gran Premio della critica internazionale, e fu un premio molto discutibile: prima di tutto, considerando che erano in giudizio film come *L'ultima tappa* o *Louisiana Story,* e poi perché *Sotto il sole di Roma* è decisamente un film secondario, che commercializza le formule del neo-realismo senza affatto aver compreso la lezione di *Paisà,* di *Sciuscià,* di *Il sole sorge ancora,* o di *Caccia tragica..*

Sotto il sole di Roma, come *Tabusse,* si riduce in sostanza a descrivere, soltanto. L'opera di Castellani affronta un tema ben piú bruciante di quello dell'anarchico di villaggio, eppure non rivela mai critica, sostanzialmente. Tutti gli avvenimenti, anzi, restano sul piano dell'avventura e del pittoresco. Non vediamo mai determinarsi, insomma, quella *presa di coscienza* che è cosí folgorante, ad esempio, in *Ladri di biciclette.* Senza dubbio c'é, tavolta, qualcosa di emozionante, di suggestivo, di impressionante perfino. Ma avremmo voluto che l'autore esprimesse il suo punto di vista: come hanno fatto i veri maestri del cinema italiano, e cioè De Sica, Rossellini, e Visconti, De Santis, Vergano e Lattuada. Nel cinema, come in tutte le altri arti, non ci si può contentare di descrivere: bisogna scegliere. Non si può, davanti al dramma della gioventù romana travolta dal crollo del fascismo, dall'occupazione tedesca, dalla follia della Liberazione, dal mercato nero e dal banditismo, tenersi su un tono pittoresco e « obiettivo », che conviene alla descrizione dei costumi del canarino selvaggio e delle api. Ci vuole calore umano, e ci vuole un punto di vista critico, che non troviamo in Castellani.

Aggiungiamo che l'assenza di sostanza nel film di Castellani porta anche ad altri inconvenienti. Per mancanza di ossatura, il dramma non supera mai la cronaca, il réportage, la sequela di fatti diversi: e tali fatti

si disperdono, si dissolvono. E, nonostante il talento dei giovani attori, l'abilità indubbia del regista, la suggestione di certi ambienti, non resta del film che un ricordo indistinto. Perché l'uomo vero non c'é, sotto quel sole di Roma, di Castellani. Questo non è realismo, perché non prende né parte né partito.

Georges Sadoul

L' Istituto cinematografico di Stato in Cecoslovacchia

Alcune relazioni pubblicate da « Le Film Tchecoslovaque », organo di quell'industria cinematografica di Stato, espongono a grandi linee la situazione dei lavoratori, tecnici ed artisti, nel cinema cecoslovacco come organizzazione sociale, nonché la formazione dei quadri, illustrando caratteristiche del locale centro sperimentale. Diamo l'estratto di tali relazioni, che riguarda la scuola di cinema.

Il problema dei quadri è ancora un problema centrale per il nuovo cinema cecoslovacco, il quale ha inizialmente attinto, per gli attori, al teatro, formando poi un « Théâtre de la troupe du cinéma », cosidetto, e costituendo infine l'« Istituto Cinematografico di Stato », per la preparazione di quadri nuovi, cinematografici. E' stato cosí creato, ed è oggi in un crescendo di attività, già vasta ed intensa, un centro scolastico, di cultura e di ricerche cinematografiche, a Praga, per il quale lo Stato non risparmia mezzi, e che dà già risultati tangibili ed eccellenti. Accanto a corsi elementari abbiamo sezioni speciali, di studi superiori, con le consuete materie fondamentali, e con la possibilità, concreta e continua, per gli studenti, di fare anche pratica negli studi e di compiere lavori sperimentali. Si tratta di una vera e propria facoltà di cinematografia, rispetto all'Accademia delle Arti, nazionale, pur essendo l'Istituto un ente indipendente come organizzazione. L'Istituto dispone di una grande cineteca, ricchissima, e di un vastissimo materiale didattico e di informazione culturale: e gli studenti seguono, contemporaneamente ai loro corsi — che durano quattro anni come minimo — anche corsi di cultura artistica superiore, presso l'Accademia, o di alta specializzazione tecnica. Le condizioni sono naturalmente tali da consentire a giovani di tutti i ceti di frequentare i corsi. Vi è un altro elemento, però, assolutamente peculiare, e caratteristico della concezione dell'Istituto del Cinema cecoslovacco.

Infatti, oltre alla funzione di formare quadri nuovi per la cinematografia, ed a quella, parimenti attuata, di studi, di ricerche, di cultura cinematografica, e di conservazione del patrimonio cinematografico, l'Istituto di Praga si pone il problema dell'educazione del pubblico al cinema: della diffusione, cioè, della coscienza e della cultura cinematografica non solo tra i futuri cineasti ma anche, e parimenti, nelle masse del pubblico: perché un buon cinema presuppone non solo buoni quadri di cineasti ma anche un pubblico educato, elevato. Si va svolgendo, quindi, anche una originale e grande funzione educativa, dell'Istituto, tra le masse, attraverso centri periferici e di grande città, di fabbrica e di campagna, che compiono un'attività educativa cinematografica, con conferenze, dibattiti, proiezioni, ed altre manifestazioni, ed attraverso pubblicazioni, biblioteche circolanti, ecc., anche in collaborazione con le scuole.

Riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note

FUNZIONE DEL CINEMA NELLA NUOVA SCUOLA par Guido Gonella.

Le développement du cinéma éducatif est basé surtout sur l'étude théoretique de emploi du film comme instrument dydactique. Le problème est donc de nature particulièrement pedagogique, la seule étude peut indiquer les lacunes du systhème, aussi dans la domaine organisative et technique, dans les instituts destinés à la diffusion de la cinématographie dydactique dans l'école.

CINEMATOGRAFO E RAPPRESENTAZIONE par Francesco Carnelutti.

Il y a une différence fondamentale, selon l'auteur, entre le cinéma et le théâtre. L'homme, sur la scène est réel, tandis que l'entourage est faux. Cette fausseté finit par adultérer l'homme, ou par le diminuer. Le cinéma a à sa disposition des artifices beaucoup plus parfaits que le théâtre, et l'écran donne à l'homme un entourage sans comparaison plus riche de la scène. A' différence du théâtre, dans le cinéma la figure et le discours deviennent un synthèse d'une seule unité artistique, et c'est dans cette synthèse qui a lieu la réalité de l'art.

DALLA COMMEDIA DELL'ARTE A « LES ENFANTS DU PARADIS » par Vito Pandolfi.

Le cirque et le music-hall, surtout dans la représentation cinématographique, devient un symbole au moyen duquel on exprime une vision de la vie: c'est un métaphore pour décrire est revéler le mécanisme de l'existence. Telle manifestation artistique, à laquelle on donne souvent un valeur secondaire, achève quelque fois une intensité d'expression supérieure aux autres expressions artistiques considérées supérieures.

I VALORI DELL'OPERA DI E. GUAZZONI NELLA STORIA DEL CINEMA par Roberto Paolella.

L'auteur, qui connût de personne Enrico Guazzoni, et plusieurs parmi ses collaborateurs comme Lucio D'Ambra, trace ici un synthèse de l'oeuvre du metteur en scène italien, et il souligne l'importance de son oeuvre dans l'histoire du cinéma. En outre, Mr. Paolella nous rappelle que la course des bigues dans le film *Messalina* réalizé en 1923, a été reprise deux ans après par Fred Niblo dans *Ben Hur*. Enrico Guazzoni est le premier artiste cinématographique qui étudie le problème de la perspective dans le cinéma.

DAL CINEMA ALLA TELEVISIONE par Fernaldo Di Giammatteo.

Si on appelé « la génération du cinéma » celle précédente à la nôtre, on peut bien nommer la présente « la génération de la télévision ». L'auteur, tout en faisant un brève histoire de la nouvelle science et de son développement technique, s'occupe ici surtout aux moyens artistiques qui pourrait eu naître et qui doivent être distingués de l'art théâtrale et cinématographique. Il nous donne un example fort intéressant en faisant une comparaison entre le texte de la scène finale de la comédie *Lady Windermere's Fan*, et ce qu'il considère serait un bon scénario pour une réalisation télévisive de la même scène.

FUNZIONE DEL CINEMA NELLA NUOVA SCUOLA by Guido Gonella.

The development of the educational cinema is based mainly on the theoretical study of the means of employment of films as an educational system. The problem, therefore, is strictly pedagogical, and only the study itself can show the failure or efficiency of the system, also with regard to technical problems, in organizations intended as means of educational mediums in the school.

CINEMATOGRAFO E RAPPRESENTAZIONE by Francesco Carnelutti.

According to the author, there is a fundamental difference between the cinema and the theatre. On the stage, man is real, whilst the world in itself is false. And this falsity tends to make false man himself or at least to render him less significant. The cinema on the other hand, with its much more perfect tricks, offers to man a richer and more natural background than the stage.

The character on the stage and the dialogue are two separate realities. On the screen the personage and the dialogue are one artistical unity, and in this synthesis resides the reality of art.

DALLA COMMEDIA DELL'ARTE A «LES ENFANTS DU PARADIS» by Vito Pandolfi.

The circus and the music-hall, when represented in films, often become a symbol of representation of life itself: it is a metaphor in order to describe and reveal the mechanism of life. This artistical manifestation, which is often considered second rate, often attains a richess of expression of a higher degree than that of other forms of art considered as superior.

I VALORI DELL'OPERA DI E. GUAZZONI NELLA STORIA DEL CINEMA by Roberto Paolella.

Roberto Paolella was personally acquainted with Enrico Guazzoni and with some of his collaborators, such as Lucio D'Ambra, and he here synthetically reviews the work of the Italian director, pointing out how much he has contributed to the history of the cinema. Among others, the author reminds us that the sequence of the gigs' race contained in Guazzoni's film *Messalina,* was taken up again two years later by Fred Niblo in *Ben Hur*. Enrico Guazzoni is the first film director who studied the problem of perspective.

DAL CINEMA ALLA TELEVISIONE by Fernaldo Di Giammatteo.

Our generation can rightly claim to be the generation of television, as the previous one was called the generation of the cinema. The author of this article does not discuss here the importance of the new science although he traces a short review of its development and the various technical systems adopted in U.S.A., Great Britain and France. His main interest lies in the artistic side, that is the possibility of attaining a new form of art and an expressive medium independent from theatrical or cinematographical standards. He chooses an example: the text of the end of *Lady Windermere's Fan* as performed on the stage compared to a «direct» televisive performance, and it is very instructive to remark the difference between the text of the play and the continuity that the author draughts here of the same sequence for television.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34.734